OSVALDO PELLETTIERI

El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor

GALERNA

Por largos años, desde 1900 a la actualidad, el sainete y sus cultores fueron para muchos la "oveja negra" del teatro argentino. Su sola existencia explicaba todos los vicios que se le endilgaban al país, desde el mal gusto hasta la falta de capacidad profesional. La crítica y la investigación modernas saludaron su "desaparición" no como el resultado del cambio de sensibilidad de su público sino como el índice de su propia bajeza artística y humana. La concepción positivista del progreso absoluto reinante en el teatro en nuestro país aplaudía su "avance incontenible" hacia formas "más elevadas".

Con frecuencia se tomaba como ejemplo el hecho de que los países más evolucionados (como Francia e Inglaterra), a diferencia del nuestro, no recurrieron a la forma sainete como género individual, y se elogiaba que hubieran tenido la sabiduría de no caer en abusos irresponsables.

Al abordar el tema en nuestras clases de Historia del Teatro Latinoamericano y Argentino del segundo cuatrimestre de 2001, de la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, lo hicimos convencidos de la necesidad de ofrecer una visión distinta de la que había prevalecido en nuestra historiografía. Se trata de lecciones entresacadas de ese curso en el que nos propusimos estudiar de la forma más actual posible la situación del teatro popular argentino del siglo XX.

Osvaldo Pellettieri es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesor titular de la cátedra de Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, director del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, del Área de Investigación Teatral y director de la maestría en Teatro Latinoamericano y Argentino de esa Facultad. Ha sido profesor invitado de las Universidades de Montreal (Canadá), Valencia, Alcalá de Henares y Barcelona (España), Trieste (Italia), Perpignan, Toulouse y Burdeos (Francia), The University of Kansas, The Catholic University of America y Maryland (Estados Unidos), UNAM (México), Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil) y de la República (Uruguay), y de las Universidades nacionales de Salta, del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Patagonia Austral, del Litoral, de Cuyo y del Sur. Es director de la *Historia de Teatro Argentino en Buenos Aires* (Galerna).

Es investigador de carrera del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y autor de numerosos trabajos sobre crítica y teoría de la literatura y del teatro argentino, entre ellos *Cien años de teatro argentino* (Mención Especial en el Premio Nacional de Ensayo Literario Producción 1989-1992, otorgado por la Secretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación), *Teatro argentino contemporáneo* y *Una historia interrumpida* (Primer Premio Ricardo Rojas -ex Premio Municipal- Categoría Ensayo, correspondiente al bienio 1997-1999).

El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor

Osvaldo Pellettieri

El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor

Galerna

Osvaldo Pellettieri
El sainete y el grotesco criollo : del autor al actor - 1a ed.
- Buenos Aires : Galerna, 2008.
360 p. ; 23x15 cm.

ISBN 978-950-556-533-7

1. Teoria Teatral. I. Titulo
CDD 792.02

Tirada de esta edición 1.000 ejemplares

© 2008 Galerna S.R.L.
Lambaré 893, Buenos Aires, Argentina.

Hecho el depósito que dispone la ley 11.723.

Impreso en la Argentina.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de abril del año 2008 en los **Talleres Gráficos DEL S.R.L.**, Edmundo Fernández 271/75, Piñeyro, Avellaneda. Tel.: 4222-2121.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna, ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopias, sin permiso previo del editor y/o autor.

Introducción: el estado de la cuestión

El sainete y el grotesco criollos, la "oveja negra" del teatro argentino

Por largos años, desde 1900 a la actualidad, el sainete y sus cultores fueron para muchos la "oveja negra" del teatro argentino. Su sola existencia explicaba todos los vicios que se le endilgaban al país, desde el mal gusto hasta la falta de capacidad profesional. La crítica y la investigación modernas saludaron su "desaparición" no como el resultado del cambio de sensibilidad de su público sino como el índice de su propia bajeza artística y humana. La concepción positivista del progreso absoluto reinante en el teatro en nuestro país aplaudía su "avance incontenible" hacia formas "más elevadas".

Con frecuencia se tomaba como ejemplo el hecho de que los países más evolucionados (como Francia e Inglaterra), a diferencia del nuestro, no recurrieron a la forma sainete como género individual, y se elogiaba que hubieran tenido la sabiduría de no caer en abusos irresponsables.

El sainete y el grotesco criollos (1890-2000)

Al abordar el tema en nuestras clases de Historia del Teatro Latinoamericano y Argentino del segundo cuatrimestre de 2001, de la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, lo hicimos convencidos de la necesidad de ofrecer una visión distinta de la que había prevalecido en nuestra historiografía. Se trata de lecciones entresacadas de ese curso en el que nos propusimos estudiar de la forma más actual posible la situación del teatro popular argentino del siglo

XX, tan mal visto y conocido y peor estudiado por la mayoria de los investigadores que nos precedieron (Juan Pablo Echagüe, Juan Agustín García y Mariano Bosch, entre ellos). Las excepciones son Luis Ordaz, Blas Raúl Gallo, Tulio Carella y especialmente Ricardo Rojas, aunque empañan su enfoque los prejuicios que tenian sobre el sainete. Rojas (1924: 449) afirma: "El teatro cosmopolita y selecto que cultiva la burguesia del '80 le hace olvidar las modestas tradiciones del teatro argentino y la vuelve incapaz de simpatizar con el embrionario arte nativo que durante un tiempo quedó relegado a la simple condición de solaz plebeyo de las clases suburbanas". Propongo que pensemos al teatro argentino como algo propio, raigal. Si consigo esto, me daré por satisfecho. No he querido suprimir aquellas expresiones coloquiales, la inicial procedencia de estas lecciones. Prefiero mantener la espontancidad y el temple de un curso universitario, que fue expuesto ante un grupo de alumnos que querian saber algo más sobre nuestro pasado histórico y teatral. Espero que tenga la misma acogida cordial que mereció en su momento.

Al dar a conocer este trabajo lo veo como una incitación a que pensemos el país, y todas las referencias sistemáticas e históricas deben subordinarse a ese propósito fundamental. En ellas descansará todo el desarrollo de las lecciones. No quisimos que fueran una enumeración indiferente de teorías teatrales ni un conjunto de ilustraciones históricas tomadas al azar. Por el contrario, este libro deja ver mi punto de vista personal sobre nuestro teatro, que siempre he profesado con sinceridad y transmitido con entusiasmo; confío en que le dará unidad al todo.

El eje del curso es el sainete, al que considero el origen mismo de nuestro teatro nacional a nivel actoral y autoral. Desde su visión se aprecian claramente nuestro teatro y nuestra historia. Claro que sería ingenuo exigir que se agotara la problemática del género en este curso, sin embargo pretende, quizás de manera inmodesta, ser el camino para nuevas visiones que superen las limitaciones del enfoque tradicional sobre el sainete.

Puedo afirmar que nombres como Carlos Mauricio Pacheco, Alberto Vacarezza, Roberto Lino Cayol, Alberto Novión y Armando Discépolo, junto a los actuales que no hacen sainete, pero si toman muchos de sus procedimientos y sus funciones como Roberto Cossa, Oscar Viale, Mauricio Kartun, Eduardo Rovner y

Ricardo Bartís, entre otros, quedarán en nuestro teatro como reaseguro para su vigencia artística.

Me parece que no estoy equivocado.

Finalmente, quiero agradecer el apoyo del personal de las bibliotecas y los archivos del INET, de Argentores, y del GETEA. Debo también un reconocimiento a los trabajos y las opiniones de Edmundo Guibourg, Álvaro Yunque y Blas Raúl Gallo, sus cronologías de estrenos y sus aportes, que fueron el punto de partida, cuando hace años, comencé mis investigaciones sobre el teatro popular, así como los comentarios ue me ofrecieron por entonces generosamente. Y un recuerdo especial para Luis Ordaz, no sólo por sus trabajos, sino también por sus consejos y opiniones, aun en el disenso, y su constante apoyo.

Capítulo 1

Lección I: El sainete y sus intermitencias

Nos centraremos en un fenómeno rioplatense: el sainete criollo, los distintos tipos y las reapariciones o la disolución de cada uno de ellos y sus proyecciones en la actualidad. Estudiaremos el sainete dentro del sistema teatral argentino, las relaciones que estableció y establece con la serie social y con la serie estética, es decir, incluiremos en el análisis no sólo a sus creadores sino también a su público y a las características de su producción, circulación y recepción de poéticas, entendiendo por poética una selección y combinación de procedimientos destinada a lograr un efecto en el espectador. Trataremos de trabajar con los distintos modelos de poéticas y sus variantes.

El sainete es un caso de duración intermitente, un modelo en variación. El realismo, por ejemplo, es una constante en el sistema teatral argentino y, con variantes que van desde el costumbrismo al realismo crítico, ha tenido una vigencia más prolongada que las formas alternativas.

Todo sistema teatral presenta intermitencias. El sainete, como género chico, es parte de él, pero el concepto es más amplio, abarca petit piezas, el astracán, juguetes cómicos, etc. El sainete aparece, desaparece y vuelve a aparecer en distintas etapas de nuestra historia: alrededor de 1770, tuvo su origen un tipo de sainete gauchesco, costumbrista, cuyo modelo es *El amor de la estanciera*, de autor anónimo, que permaneció hasta la época de Juan Manuel de Rosas y luego desapareció. Después de la caída de éste se produjo una diáspora de las compañías nacionales y durante un largo período Buenos Aires sólo presenció las

representaciones teatrales ofrecidas por compañías extranjeras y el repertorio criollo pareció caer en el olvido.

En 1884 reapareció en los escenarios porteños el "actor nacional" con la compañía de los Podestá y el estreno de *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez y José J. Podestá, primero como pantomima y luego hablado. La de los Podestá fue la primera compañía nacional que estrenó sainetes criollos. Hacia 1890, el sainete porteño reapareció formando sistema, es decir, generando actores, autores, críticos y un público propios. Podríamos decir que fue el producto del contacto entre el intertexto del sainete español y la tradición sainetera local. A partir de ese momento tuvo un enorme predicamento entre los sectores populares de la sociedad, al punto de llevar a las salas teatrales seis millones de espectadores por año en una ciudad que tenía un millón de habitantes. Luego, lentamente, se fue regularizando con actores como Tita Merello y Luis Sandrini, paradigmas de un género que, en su peor momento, se quedó sólo con lo que empezó, sin autores. En los '60 y '70 fue rescatado, con otra función, por Roberto Cossa, Carlos Maggi y Oscar Viale y ya en los años 80 volvió a ser recuperado con una funcionalidad diferente por directores como Ricardo Bartís y grupos como Los Melli o Los Macocos, especialmente en cuanto a técnicas actorales.

Con la modernidad, la aparición de intertextos europeos en la actuación como los de Konstantin Stanislavski, Lee Strasberg, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, provocaron cambios en el modelo de actuación. Sin embargo, el actor argentino –incluso algunos actores "modernos"– tiene facilidad para el sainete, ya que el género se relaciona estrechamente con nuestra vida social y aun con nuestra vida política, con "formas de ser" residuales pero muy presentes en nuestra cultura.

En esta historia del sainete, Uruguay tiene un rol central. Es posible apreciar que hasta la década del '40 –cuando apareció el teatro independiente oriental– actores, autores y directores uruguayos trabajaban en Buenos Aires. Tanto Carlos Mauricio Pacheco como los Podestá eran uruguayos, lo cual permite hablar de un teatro rioplatense.

En el capítulo 1 plantearemos los problemas que presenta el estudio de la producción, la circulación y la recepción de textos, poniendo el acento en la vinculación entre el movimiento tradi-

cional y el movimiento de modernización del sistema. Para ello consideraremos no sólo los textos dramáticos, sino también las puestas en escena y las relaciones que ambos establecen con intertextos culturales y sociales. Luego de revisar las distintas tendencias historiográficas, proporcionaremos algunos parámetros teóricos que permitirán abordar el período seleccionado. Trabajaremos con las nociones de sistema teatral, microsistema y subsistema, en sus relaciones con los cambios históricos y sociales y analizaremos la incidencia de estos cambios en el sistema pero también los cambios producidos por motivos estéticos internos al mismo. Veremos el modo en que conviven lo emergente, lo dominante y lo residual (Williams, 1981: 189-191), definiendo tales conceptos desde la mirada de las instituciones legitimantes (críticos, profesores, instituciones que otorgan premios, etc.), instituciones que son las que crean lo que Mukarovsky (1977: 44-119) denomina "la norma". Para él, el teatro y la literatura son conceptos sociales y no estéticos y su estatus es permanentemente redefinido por los grupos que detentan la capacidad de legitimar. Recordemos que las ideas de lo emergente, lo residual y lo remanente no implican ningún tipo de valoración de los textos: de hecho, casi todos los grandes textos han sido remanentes en su época. Por ejemplo, cuando el *Juan Moreira* llegó a Buenos Aires, el público culto "iba a reírse", mientras que en la campaña y en los arrabales era leído como un texto de amplio significado social.

Podría mencionarse asimismo el caso de Armando Discépolo cuyos textos, en su origen, ocuparon una situación marginal y fueron tardíamente legitimados cuando se los comenzó a leer no ya desde el costumbrismo, sino desde el fracaso de la inmigración y del proyecto liberal. También utilizaremos el concepto de ideologema estético, acuñado por Bajtin (1976: 40-77) y la idea de que hay fenómenos de larga, media y breve duración (Braudel, 1958: 209-252). En la larga duración ha prevalecido siempre lo tradicional (en especial el realismo); nuestro sistema teatral es muy cerrado, poco permeable a lo nuevo. Por último, trabajaremos una serie de nociones sobre puesta en escena, teniendo en cuenta que el teatro "vive" solamente en ella. A partir de estos conceptos, intentaremos recrear las puestas del pasado, saber cómo se ponía en escena el sainete a principios de siglo.

En el capítulo 2 analizaremos el sainete criollo. Nuestra materia es histórica y nuestra orientación, neohistoricista, lo cual significa que pensamos que el conocimiento del pasado contribuye a ampliar nuestra comprensión de las situaciones del presente. Para conocer el sainete debemos ubicarlo dentro del sistema teatral argentino, comprender su relación con el "teatro culto". No es posible penetrar en los textos de manera aislada, por ello es importante distinguir el circuito culto del popular y estudiar los intercambios que se producen entre ambos. En la Argentina siempre hubo una actitud desdeñosa hacia lo popular, como resultado de la cual aun los propios saineteros (como Discépolo o Pacheco, por citar dos ejemplos) debieron excusarse por escribirlo. Esta actitud es extensible al llamado "actor nacional", cuyo desempeño escénico era considerado por la crítica "culta" como "chabacano" y "vulgar".

Es importante contextualizar, es decir, conocer la "historia externa" del teatro, también explicar los cambios a partir del conocimiento del contexto social, de la recepción y de la mediación del campo intelectual.

El sainete criollo presenta tres fases:

1) el sainete como pura fiesta,
2) el sainete tragicómico y,
3) el grotesco criollo.

En este capítulo nos ocuparemos del origen, de cómo aparece la primera versión, el sainete como pura fiesta, a partir de su modelo, el sainete español. Este tipo de sainete estaba destinado a divertir, a producir en el público una identificación asociativa. Se buscaba borrar la "cuarta pared", los límites entre el espectador y la escena. Por ejemplo, Sofía Bozán se caracterizaba por mirar directamente al público, elegir a un espectador y ponerlo en problemas, dirigiéndole parlamentos generalmente intencionados. En la parte final, el público participaba de la escena subiendo al escenario a cantar y bailar, produciéndose, entonces, una verdadera unidad entre público y escena.

Nos referiremos también a la aparición del actor nacional y a sus peculiaridades, actores como Pablo Podestá, Olinda Bozán, Florencio Parravicini y Enrique Muiño, todos ellos inscriptos en

la tradición que llega hasta Alberto Olmedo. Por ese entonces se utilizaban los términos "actor nacional" y "teatro nacional" de manera despectiva. Autores como Roberto J. Payró o Florencio Sánchez pensaban que el teatro nacional era algo despreciable, y este último incluso escribió un artículo contra los Podestá, que luego estrenarían sus obras.

Las lecturas obligatorias de esta unidad serán *Fumadas* (1902) de Enrique Buttaro, *El debut de la piba* (1916) de Roberto Lino Cayol y *Tu cuna fue un conventillo* (1920) de Alberto Vacarezza.

El capítulo 3 estará dedicado el sainete tragicómico. En obras como *Mustafá*, de Armando Discépolo y Rafael José De Rosa, comienzan a desvanecerse el ámbito festival de la vida, el conventillo abuenado y el pacto de armonía. El concepto de tragicomedia es fundamental para la evolución del teatro y de la cultura argentina: se produce en ella un pasaje de la felicidad a la desgracia, a la vergüenza social y se perciben los problemas de adaptación al entorno, que también hallan su concreción en el tango, a partir de su primera letra, "Mi noche triste" (1917), de Pascual Contursi y Samuel Castriota. Ya no se buscaba solamente divertir, sino también "hacer pensar". Aparece un personaje con problemas existenciales y enfrentado a su entorno, a la sociedad mercantilizada.

Constituye la fase canónica del sainete, en la que se establecen sus reglas, aparece una crítica "conocedora", y se producen las obras "clásicas". En ella surgen actores como Enrique Muiño, Elías Alippi y Luis Arata.

Era un teatro, en general, producido en función del capocómico. Era usual que cada capocómico tuviera un autor que escribía para él y su compañía (por ejemplo, Enrique García Velloso escribía para Florencio Parravicini). No existía la dirección de actores tal como la entendemos hoy; el capocómico los ubicaba en la escena y marcaba sus entradas y salidas. La interpretación era entendida como un juego y la armonización tenía como finalidad hacer predominar el personaje del capocómico (que se situaba como un "sol" en el centro de la escena) por sobre la obra dramática y la consiguiente puesta en escena. Este tipo de actuación era perfectamente verosímil para la época, lo cual demuestra que no hay verdades en el teatro, sólo acuerdos, convenciones.

En este capítulo estudiaremos los textos *Los disfrazados* (1906) de Carlos Mauricio Pacheco, *El movimiento continuo* (1916) de Armando Discépolo, Mario Folco y Rafael José De Rosa y *Don Chicho* (1933) de Alberto Novión.

El capítulo 4 estará dedicado a Discépolo y la creación del grotesco criollo a partir del sainete. Desde nuestro punto de vista, son sólo cinco: *Mateo* (1923), *El organito* (1925), en colaboración con su hermano Enrique Santos, *Stéfano* (1928), *Cremona* (1932) y *Relojero* (1934). Con el grotesco se produjo una reversión de la forma secundaria. Se creó un nuevo género que, en ese entonces, se representaba igual que los sainetes aunque la visión actual lo percibe como un género "triste", realista.

El grotesco criollo no fue comprendido por el público ni por la crítica. Discépolo pretendió escribir teatro culto y no logró superar a su modelo, Florencio Sánchez: su producción sainetera recibía duras críticas. Finalmente, el primero escribió *Mateo*, suerte de síntesis estética de su producción anterior con el grotesco pirandelliano, mediante la cual quiso "dignificar" el género popular. Estos cambios se explican por la emergencia de nuevos públicos, por el estado de la naciente y floreciente clase media y por el contexto político-social.

Este género presenta tres variantes: asainetado, canónico e introspectivo. Al desarrollar este tema estudiaremos también cuáles fueron los procedimientos con que se lo llevó a escena.

En el capítulo 5 trataremos también la evolución entre 1890 y 1930 del actor criollo y la puesta en escena del sainete y del grotesco en su momento de auge.

En el capítulo 6 nos centraremos en los cruces entre modernización y tradición que se producen a fines de los '60 y principios de los '70, constituyendo la llamada segunda modernización, el realismo reflexivo –en cuyas filas se ubicaban autores y directores como Roberto Cossa, Ricardo Halac, Augusto Fernandes o Agustín Alezzo– y la neovanguardia absurdista, con autores como Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, y directores como Roberto Villanueva y Jorge Petraglia. Entre el realismo reflexivo y la neovanguardia se producirá, al poco tiempo, una polémica, que no incluye debate sobre el sainete.

Posteriormente, hacia fines de la década, comenzaron a refuncionalizarse –estilizarse, parodiarse– elementos del sainete

como la caricatura, en función del contexto social y de la demostración de una tesis realista. Si bien en los '70 el sainete había desaparecido como sistema, ciertos elementos del radioteatro y la televisión son asimilados por el teatro culto con obras como *El grito pelado*, de Oscar Viale y *El patio de la Torcaza*, de Carlos Maggi. En 1977, Roberto Cossa escribe *La nona*, texto que refuncionaliza el sainete mezclándolo con formas del grotesco y del absurdo, siempre en función de una tesis realista.

En los '80 se producirán apropiaciones por parte de ciertos actores emergentes, el llamado "teatro de la parodia y el cuestionamiento" y por grupos como Los Macocos, Los Melli o Las Gambas al Ajillo.

El capítulo 7 estudiará la productividad del sainete y del grotesco criollo desde los '80 hasta la actualidad. Esta productividad encontrará su marco en la polémica más o menos encubierta entre modernidad y posmodernidad e implica un alejamiento del realismo. Se origina una puesta del teatro que llamamos "de resistencia", que introdujo cambios notables respecto del teatro anterior y cuyo paradigma fue *Postales argentinas* (1988), de Ricardo Bartís. El otro texto que analizaremos es *El partener* (1988), "neosainete" de Mauricio Kartun. Observaremos cómo funciona en ellos todo este teatro asainetado, como así también el "actor de balneario", de variedades, a la manera de José Marrone.

Lección II: Presupuestos teóricos

Es necesario distinguir entre texto dramático y texto espectacular. El texto dramático es lo que se llama vulgarmente "obra teatral", el libro, la escritura; es un tipo distinto de literatura, es decir, se diferencia de la narrativa y de la poética.

El texto espectacular es la puesta en escena que involucra distintos lenguajes. No está relacionado necesariamente con el texto dramático. Texto espectacular y texto dramático son dos entidades distintas.

El texto espectacular no es la representación "en sí misma" sino lo que capta el espectador del hecho teatral. El teatro no es un "en sí", sino que es la relación entre lo que aparece y lo que el espectador percibe. Cada uno percibe el espectáculo de manera diferente. No hay dos recepciones idénticas del mismo hecho teatral. El texto espectacular es, por lo tanto, la represen-

tación vista por un sujeto determinado que decodifica el texto espectacular.

De la misma manera, el texto dramático es la lectura de la obra, o su puesta en escena ya que ésta tiene productividad para el lector al ser leída. De lo contrario, es sólo una obra (Barthes, 1974; Kristeva, 1978).

Las tareas del director, como también las tareas que delega en sus colaboradores, no forman parte del hecho espectacular sino de los ensayos, de una instancia previa a la puesta en escena. El espectador e incluso el crítico (que no es un espectador sino que forma parte de una institución del circuito teatral) no pueden hacerse cargo del desarrollo de los ensayos: éstos son sólo representaciones porque los asistentes, el escenógrafo, el director y los actores forman parte de estas representaciones y no pueden distanciarse aunque vayan a los ensayos como lo hacen los investigadores teóricos, los historiadores y los críticos. De lo contrario, el crítico se convertiría en un "animador cultural", que es aquel que, "enamorado" de los ensayos de cierto espectáculo, lo promociona en detrimento de otros.

Es importante diferenciar el "texto espectacular" del "texto dramático" (Villegas, 1982), y el concepto de "representación" del concepto de "texto espectacular".

Hay lecturas de los textos espectaculares que son canónicas porque caracterizan determinados textos para una época. No hay lecturas absolutamente vírgenes; aun cuando intentemos despojarnos de nuestra subjetividad no lo lograremos totalmente; siempre hay un aspecto subjetivo en la visión del espectador. La percepción de un espectáculo, como indica Jauss (1976: 168), siempre está mediatizada por cierta formación previa. Hay variantes entre los espectadores como las hay entre los lectores. Además, también existen diferencias entre las puestas en escena; incluso en las puestas tradicionales, en las que se siguen todas las marcaciones escénicas, se producen variantes entre una y otra puesta.

El teatro es lenguaje escrito más espectáculo. Tradicionalmente, se hablaba de "texto más puesta en escena", en la actualidad se piensa que el texto dramático es, entre otras cosas, un testimonio que sumado a otros permite reconstruir una puesta. No es el más importante sino el de mayor durabilidad. Para ac-

ceder al sainete de fines del siglo XIX y principios del XX tenemos que partir de la lectura del texto dramático como el testimonio más cercano, pero no es el único. La capacidad del texto dramático como herramienta de acceso a la totalidad del fenómeno teatral varía según las épocas y el tipo de espectáculos. En el caso del sainete esa aproximación es muy relativa puesto que el intermediario era el capocómico, el actor y su elenco, que introducían constantemente cambios en el texto dramático. Por ejemplo, los textos dramáticos de Discépolo, de Cayol, de González Castillo y de otros saineteros, son textos que fueron "reformados" por los capocómicos para adaptarlos a sus necesidades y lucimiento. Las versiones de que disponemos son posteriores a la interpretación que hicieron los capocómicos en el momento de su estreno. El texto era un "canevás" al que se le agregaba una cantidad de elementos extratextuales llamados "morcillas".

No obstante, el texto dramático tiene una existencia independiente a la del texto teatral; es, en principio, un texto literario, un procedimiento de ficción que –mediante un proceso institucional– no se identifica con la realidad empírica. Existe en el lenguaje. El texto espectacular, en cambio, existe en el espacio-tiempo. Hay otra medición de los fenómenos teatrales y los dramáticos.

El texto dramático –en cualquiera de sus formas– es apelativo, conativo. Al texto dramático se le exige que su palabra sea "acción". Lo mismo que al texto segundo, hablante dramático básico o didascalias (comúnmente llamadas acotaciones). Las didascalias son conativas, apelativas, porque señalan qué debe ocurrir en escena. Hay una entrega de mundo mediante el hablante dramático básico.

En los teatros griego y del Siglo de Oro si bien no había explícitamente didascalias, estaban implícitas en el texto primero, en el diálogo de los personajes. Durante mucho tiempo, el autor y el director burgués, ante el problema del actor –que optaba por comportarse de acuerdo con sus inclinaciones– empleaban cantidades de didascalias como una forma de ponerle límites a la creatividad o al desborde y que cumplían el papel de órdenes que se suponía éste debía seguir. Actualmente, la moda es exactamente lo contrario. Ha aparecido una serie de autores, incluso en el teatro argentino, como es el caso de Eduardo Pavlovsky y Daniel Veronese, que han eliminado las didascalias explícitas a

los textos en sus obras. Hoy en día las didascalias no comprometen a ninguno de los participantes en la creación del espectáculo. Anteriormente, en cambio, en las década del '50 y '60, había críticos que iban a ver el espectáculo y constataban con el texto dramático en mano aquellos momentos en los que el director había "traicionado" al autor. Esta moda del autor como protagonista ya ha pasado, y actualmente es el actor quien ocupa ese rol con carácter absoluto. Algunos dicen que el teatro es una dictadura. Se podría decir que esta dictadura fue cambiando de mano. Hubo un momento en que recaía en el actor (por ejemplo: la época de los grandes capocómicos italianos); antes había habido una época de la escenografía; después hubo una época bastante larga en que el poder estuvo en manos de los grandes directores que llegó hasta los 70, los estertores de la modernidad barroca (por ejemplo: Jerzy Grotowski, Eugenio Barba). Y en la actualidad asistimos a la dictadura del actor, que es el que constantemente ejerce una influencia creciente dentro de lo que ocurre en escena.

El mundo –en el texto dramático– se entrega en presente, de manera coetánea y simultánea. Está visto siempre desde el escenario. El texto segundo es "un personaje" que no está implícito en el drama, pero que proporciona información, organizando la entrega de mundo o matrices de representación (acotaciones o puesta en escena virtual que hace el autor). Por ejemplo, en *Stefano* (1928) de Armando Discépolo, éste, en su papel de director, se encargó de explicitar hasta los mínimos detalles qué debía hacer el actor, dónde debían estar los muebles, cómo debía ser la luz. Estas indicaciones son útiles como fuente de datos que puede servirnos para indagar cómo se representaba *Stefano* en la década del '20. Pero la matriz de representación es sólo un dato más al cual no se le debe otorgar prioridad. No se debe confundir la matriz de representación con la puesta en escena. Es decir, la matriz de representación se vincula con la puesta virtual y no con la puesta en escena concreta de un texto dramático.

Las matrices de representación muestran el punto de vista del autor, revelan hechos que para él debieran estar implícitos en el diálogo. Cuando el hablante dramático básico es intenso, explica o interpreta la conducta de los personajes, expresa juicios sobre lo que ocurre, conoce los sucesos antes que los personajes, implica siempre una perspectiva ideológica.

El texto dramático y el texto espectacular tienen relaciones distintas. En primer lugar, en el caso de las puestas llamadas tradicionales, el texto dramático aparece como la base de la puesta en escena. En una segunda instancia, la puesta en escena puede presentarse como una estilización del texto dramático. Esto ocurre cuando el director utiliza un determinado estilo para su propia concepción estética. Por ejemplo, las puestas de Augusto Fernandes sobre textos de August Strindberg en las cuales el director emplea elementos de éste, estilizándolos para crear un clima personal. Por otro lado, hay también actitudes paródicas del director frente al texto dramático. Un ejemplo de este tipo de puestas son las de intertexto posmoderno, como las de Ricardo Bartís, en las que existe una actitud de absoluta parodia. Para Bajtín, la parodia es producto de una lucha entre dos voces; hay un cuestionamiento ideológico, estético. En la parodia posmoderna encontramos una deconstrucción del texto, de elementos que sus espectadores en el pasado no percibieron. Tal es el caso de la puesta de Bartís de *Muñeca*, de Discépolo. Es necesario aclarar que la parodia posmoderna no es necesariamente risible o denigrativa, sino que puede estar relacionada con el homenaje. Por ejemplo, *Postales argentinas* de Bartís y el homenaje al tango. Por último, también puede no existir el texto dramático previo, puede, sencillamente, partirse de un guión. Esta característica fue la que marcó la afirmación del teatro argentino: la obra que convirtió al teatro argentino en un sistema teatral fue *Juan Moreira* de Gutiérrez-Podestá, que no fue un texto dramático sino un guión armado por los actores sobre el escenario y que fue evolucionando hasta que en un momento determinado se concretó un guión. Guión que se encuentra en el Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (25 de Mayo 221, 1° piso). Allí se puede observar cómo se forjó ese guión, con actitudes de "ensayo y error". Las creaciones colectivas son también un guión.

El teatro latinoamericano no se entiende si no es en su relación con la historia de la vida, de la cultura de la sociedad latinoamericana. Deberíamos partir de la pregunta: ¿por qué hablamos de "teatro latinoamericano"? Esta expresión comienza a emplearse alrededor de los años '20 y '30, como oposición a la América sajona o norteamericana. Anteriormente se hablaba

de Hispanoamérica, dado que los españoles fueron los primeros que teorizaron sobre este tema. Henríquez Ureña (1949) amplió el término, abarcando la América de habla lusitana, es decir, incluyendo Brasil. Más tarde, en los años '50 y '60 se produjo una nueva ampliación, puesto que pasó a incluir a los sectores del Caribe de habla no hispana. Esta es una actitud de cuestionamiento a la versión de literatura norteamericana, frente a la literatura de habla no inglesa de América.

Es imposible comprender los distintos tipos de teatro existentes en América Latina debido a la diversidad que presenta. Por ejemplo, en Buenos Aires nos jactamos de hacer también un teatro posmoderno. Hay sectores dentro del campo intelectual que no desdeñan ese tipo de intertexto, pero en otros lugares, como Asunción, Paraguay, recién entran en una pseudo modernización, pues todo el largo período de la dictadura de Alfredo Stroessner –que duró más de cuarenta años– se caracterizó por impedir la formación de un campo intelectual, por evitar su conformación. Todo el teatro que se veía en ese país eran versiones paraguayas, adaptaciones de teatro extranjero (por ejemplo, de *La fiaca* –1967– de Ricardo Talesnik), que se desarrollaban en una casa de Asunción.

Como sostiene Pizarro (1987) –teórica chilena comparatista– América Latina es la unidad en la diversidad. Los latinoamericanos tenemos una historia común pero esa historia no nos impide ser distintos. Toda historia del teatro latinoamericano debe tener en cuenta esta diversidad, las diferencias existentes en los distintos tipos de teatro, y por un motivo metodológico, limitarse a los teatros de las grandes ciudades. Generalmente, en el programa abarcamos una serie de ciudades. Las principales, o las más representativas, con relación al teatro latinoamericano son dos: una en el polo norte, la ciudad de México, y la otra en el polo sur, Buenos Aires. Además, debe considerarse a las ciudades de Caracas, Santiago de Chile, Montevideo, San Pablo, Río de Janeiro y La Habana, ciudad de riquísima tradición teatral que en los siglos XIX y XX era tránsito obligado –al igual que Buenos Aires– para la visita de una gran cantidad de compañías europeas. En nuestro programa actual trabajaremos con las problemáticas teatrales de dos ciudades: Buenos Aires y Montevideo.

Por otro lado, en numerosas ciudades existe un teatro relacionado con lo ritual, con lo indígena que, en muchos casos, no ha sido investigado profundamente. El más estudiado en Latinoamérica es el denominado "teatro culto", que adhiere a formas europeas, y que se quiere inscribir en una entrada al mundo; es el teatro llamado "moderno" y "posmoderno".

Vamos a acceder al estudio de un teatro popular y su productividad en nuestro sistema teatral. Estudiar el teatro popular presenta varios obstáculos, porque debemos enfrentar prejuicios relacionados con problemas culturales, raciales y de clase social.

Un problema central para trabajar con el teatro latinoamericano y argentino es el de la periodización; es decir, cómo incluimos el teatro, cómo situamos los textos, las puestas, cómo explicamos los cambios teatrales y por qué se producen.

Trabajaremos, en principio, con las distintas propuestas de periodización que hubo en el teatro latinoamericano. Hay varias historias y son relativamente recientes. Hasta 1956 no hubo un intento de hacer una historia de este teatro.

La primera fue publicada en los manuales *Studium*, en la ciudad de México en 1956, por el norteamericano Willis Knapp Jones y se titula *Una breve historia del teatro latinoamericano*. Para redactarla, utilizó la técnica del "cajón de sastre" que consiste en mezclar todos los datos que recopila, de lo cual resulta un amontonamiento de autores, aparición de títulos de textos dramáticos y nombres (de autores), sin ningún criterio de periodización. Knapp Jones no analiza puestas en escena. Los personajes aparecen y desaparecen en la historia de acuerdo con una lógica que no está implícita. Podemos marcar como un aspecto positivo el hecho de que estableció la idea de que era posible intentar armar una historia del teatro latinoamericano.

En 1963, el español Agustín del Saz publicó –en la Editorial Labor de Barcelona– *El teatro social hispanoamericano*. Como lo indica su nombre, Del Saz partió de acontecimientos sociales. Describió la historia de América Latina y le "adjuntó" los cambios teatrales. Acumuló información y generalizó. Por ejemplo, se refirió al teatro de la Revolución Mexicana, y entonces comentó lo que ocurría en México durante sesenta años. También hizo mención de los gobiernos dictatoriales latinoamericanos, y los relacionó con los textos. Actuó, igualmente, con un criterio de "cajón de sastre".

En 1964, el guatemalteco Carlos Solórzano publicó –en la Editorial Pormaca, de la ciudad de México– *El teatro latinoamericano*. Esta historia se distingue de las anteriores por una serie de cualidades: refleja un conocimiento tanto del teatro del norte de América Latina como del centroamericano e incluye información acerca del teatro rioplatense. El libro contiene siete secciones y una bibliografía escueta, pero carece de una cronología precisa. Esta historia es menos asistemática que las anteriores, pero no establece un método o criterio de periodización. Por momentos, el criterio son los nombres, en otros los hombres, en otros los hechos políticos. Podemos señalar como dato a considerar que Solórzano es, a su vez, autor teatral, y se incluye como uno de los mejores autores guatemaltecos.

En 1966, el decano de los investigadores norteamericanos de la Universidad de Rutgers, Frank Dauster, publicó –en la Editorial De Andrea de la ciudad de México– *Historia del Teatro Hispanoamericano. Siglos XIX y XX*. Dauster, que es un conocedor del teatro mexicano y centroamericano, advirtió que debía hacer un recorte en el tiempo y partió de un punto de vista diverso a las historias anteriores. Ese punto de partida era un camino muy de moda en la historiografía norteamericana y latinoamericana en los '60: la historia generacional, que identifica la evolución teatral con la evolución histórica generacional. Adoptó el modelo del esquema generacional de las letras hispanoamericanas de Arrom (1966) quien, a su vez, había partido del concepto de generación de José Ortega y Gasset. Este concepto fue expuesto por Ortega en los textos *En torno a Galileo* (1942: 23-34), *Historia como sistema* (1941) y *El tema de nuestro tiempo* (1923).

Así, encontramos una serie de historias de la literatura como la de Enrique Anderson Imbert, amén de otras, que están trazadas sobre el modelo de Arrom y de Ortega.

Según Ortega y Gasset –filósofo relativista e irracionalista, 1883-1955– la vida humana está caracterizada por un cambio continuo. Éstos son cambios en la sensibilidad vital de la vida colectiva. Cada cambio se manifiesta en la generación: todo individuo, época, generación, implica una perspectiva sobre el mundo y la vida. El hombre conoce la vida y la historia mediante su inserción en una generación. Aunque los miembros de una

generación sean ideológicamente antagónicos, en ellos hay un descubrimiento de una mirada común.

Otro concepto es el de circunstancia. Ortega (1942: 82) dijo: "yo soy yo y mi circunstancia", "he sido proyectado al orbe, soy incanjeable, y a cada rato, aunque no lo quiera me encuentro inmerso en mi circunstancia". Vivir, para Ortega, es chocar con su circunstancia. El pensamiento del hombre es, entonces, sobre su circunstancia y su mundo.

Mundo es otra palabra fundamental: es la solución intelectual con que el hombre reacciona ante el problema de las circunstancias de la época. Cada generación crea un mundo del cual no puede evadirse. Se acepta el mundo o se desea transgredirlo.

Tanto las personas de veinte años como las de treinta y las de cuarenta son contemporáneas, pero no coetáneos; éstos últimos son los que forman parte de una generación. Cada individuo vive su circunstancia alrededor de su propia generación. El conjunto de coetáneos conforma una generación que tiene una misma sensibilidad vital y una respuesta a la realidad, un mundo propio. Toda generación, para Ortega, vive en una constante lucha porque siempre está ubicada entre otras dos generaciones.

Para este autor existen tres etapas en la vida del hombre: en primer lugar, la niñez y la juventud hasta los treinta años. Esta primera etapa careceria aparentemente de relevancia con relación a la vida cultural del hombre, es una etapa de formación, y no entraría dentro de una generación "activa". Posteriormente, habría una segunda, de iniciación, entre los treinta y los cuarenta y cinco años, en la que el hombre se encuentra con un mundo que le formaron otros y desea cambiarlo. Por lo tanto, polemiza, dando una nueva respuesta a su circunstancia y tratando de gestar un nuevo mundo. Luego sigue una tercera, de "predominio", que transcurre entre los cuarenta y cinco y los sesenta años. En ella se incluyen los que se instalan en el mundo que ellos mismos han creado en la etapa anterior y en el que ejercen su predominio, ubicándose en la cúspide de la pirámide. La realidad histórica, para Ortega, pasaría por la segunda y la tercera etapas, nunca por la primera. Entre los treinta y los cuarenta y cinco conviven, hasta los sesenta, peleándose. Finalmente, habría una cuarta etapa que abarca a las personas de más de sesenta años. Se trata de los ancianos que sobreviven a una vida

que terminó quince años antes. Serían, por lo tanto, personas anacrónicas.

Todo tiempo histórico se divide, entonces, en grupos de quince años. En la historia de la literatura argentina, por ejemplo, aparece la generación del treinta y siete, del ochenta, de 1910, la del cuarenta, la del cincuenta. Generalmente se utiliza el término generación de acuerdo a las décadas. Se ha vulgarizado el tema pensando que en cada década hay cambios, como si se tratara de una cuestión programada, lo que constituye un error de interpretación ya que Ortega, en cambio, afirmó que las generaciones se concretan cada quince años.

Hay una serie de formaciones de lo literario y de lo teatral en los estudios de Ortega y de Dauster. Si trabajáramos con el tema de la generación en el teatro encontraríamos varios problemas. Por ejemplo, en el caso Dauster llama la atención el hecho de que a cada etapa de la vida le corresponde determinado tipo de función, lo que conduce a un determinismo funcionalista que puede deformar la historia. Es decir, para él habría distintas etapas de creación: antes de los treinta años una persona "no puede crear" y al llegar a los sesenta perdería la posibilidad de hacerlo, lo que implica un determinismo atroz. Sin embargo, generalmente las historias del teatro y las de las literaturas, como también los comentadores televisivos y radiales, insisten en este concepto generacional.

Otro error es señalar cuál es la generación dominante, ya que las circunstancias históricas alteran el significado y la importancia de los grupos humanos en cada momento histórico. Por ejemplo, en Japón se le otorga una gran importancia a la vejez, en tanto en nuestro país esa importancia comenzó a decaer a partir de los años '60, cuando se actualizó el asilo, cambiaron las clases sociales y se sumaron los problemas económicos. En Estados Unidos surgió una cantidad de autores y creadores jóvenes –los "teen agers"– que quedan fuera de esta distinción; es decir, que no podrían ser incluidos dentro del esquema generacional de Dauster. En Argentina, por ejemplo, Florencio Sánchez escribió su obra más importante antes de los treinta años. Desde el punto de vista textual, es un autor realista y no costumbrista. La diferenciación realizada por Dauster ubica mal a Sánchez, ya que lo coloca entre autores que no comparten su textualidad.

Este modelo no tiene en cuenta el cambio social ni las variantes. Tampoco estudia los textos dramáticos y espectaculares, se centra sólo en los contextos, el nacimiento y la muerte de determinado autor, las relaciones con sus coetáneos y contemporáneos.

Dauster mezcla el género chico (el sainete y el grotesco criollo) con el realismo social y el romanticismo de José Echegaray, sólo porque son autores que forman parte de una misma generación. Sostiene que el teatro independiente latinoamericano es experimentalista, y nunca lo fue, y establece otro criterio generacional para el teatro de la segunda posguerra, además, mezcla todas las expresiones teatrales.

Por nuestra parte, nos situaremos en una posición diversa frente al tema de la historia, posición que se vincula al concepto de sistema teatral. Periodizar es situar sistemas y explicarlos en ciertos momentos de su evolución. Por ejemplo, vamos a hacer un corte sincrónico en el eje diacrónico alrededor de los años '90, y realizaremos varios cortes sincrónicos porque toda la recepción de un fenómeno se realiza desde el momento en que se historia. Es decir, haremos una recepción del sainete y del grotesco criollo desde la actualidad. Esto no impide intentar –como dice Jauss– una fusión de horizontes; es decir, conocer qué significó el sainete en los distintos momentos de la modernidad a partir de los años 30.

El teatro argentino ha vivido siempre tironeado entre lo que significaba una "entrada al mundo" a través de lo moderno, por un lado, y un intento de "nacionalización", por otro. Actualmente esta problemática se ha visto limitada, pero es una vieja discusión que todavía se advierte en el teatro de intertexto posmoderno. Por ejemplo, Bartís es un director preocupado por cuestionar el teatro moderno, pero al mismo tiempo se muestra interesado por la realidad nacional, por los problemas sociales del país. Hay posiciones antitéticas en el teatro argentino. Por un lado, están los que defienden la idea de que tenemos que hacer un teatro a nivel internacional, a "nivel de festival", y por otro, los que piensan que debemos nacionalizar ese teatro. El sainete está dentro de esa discusión y, por lo tanto, debe ser periodizado en ese contexto.

Debemos enmarcar la periodización con un antes y un después, pero siempre desde nuestro momento actual. Para periodizar es necesario trabajar los períodos lo menos subjetivamente posible y establecer los cambios y las continuidades que se pro-

ducen dentro del sistema teatral argentino, que no es solo un ente de cambio, sino también de retención. Los sistemas teatrales retienen mucho más de lo que cambian. Los sistemas latinoamericano y argentino son conservadores, en especial el llamado sistema "popular". Al pueblo le gusta volver a escuchar lo que ya escuchó y ver lo que ya ha visto. El espectador popular, como dice Gramsci (1961) vuelve a disfrutar lo que ya disfrutó más que el llamado espectador culto, sobre todo el esnob que está dispuesto a aplaudir los cambios y las innovaciones.

Un cambio en un componente del sistema repercute en los restantes. Si cambia una forma de actuación, se produce necesariamente un cambio en el sistema y éste siempre se manifiesta a nivel del texto dramático, del texto espectacular, de la recepción. Por ejemplo, cuando se modificaron las pautas que regían la formación del actor en los años '59 y '60 en el teatro La Máscara, se produjo un cambio en todo el sistema teatral. Había una cantidad de autores nuevos en ese momento, como Cossa y Halac, que necesitaban de actores naturalistas, que fueran "parecidos" a los hombres de la vida diaria porteña, que actuaran igual a éstos, porque era imposible representar sus textos con actores que trabajaran con la dicción interpretativa, que consiste en el manejo racional de la voz y de los ademanes, que se mantiene "separado" del trabajo corporal. Un ejemplo de este tipo de actor es Alfredo Alcón, también María Rosa Gallo. Cada forma dramática necesita su correspondiente forma actoral. Y el cambio en una de estas formas hace necesaria la aparición de nuevos textos.

Por ejemplo, antes de Stanislavski, las obras de Anton Chejov eran representadas de forma romántica y resultaban un fracaso total en el público. Stanislavski señaló la necesidad de que su teatro fuera representado mediante la creación de un clima realista pero decadente. Su puesta acertó con el tipo de actuación realista-naturalista, y sus obras, consecuentemente, se convirtieron en un verdadero modelo.

El sistema teatral es un texto o conjunto de textos o bien un actor o conjunto de actores modelo que producen otros textos o actores en un período determinado. Esta definición se vincula, por lo tanto, con los conceptos de modelo, de productividad y de temporalidad.

Lección III: nuestro método de trabajo

En la lección anterior habíamos visto que las historias del teatro latinoamericano y argentino escritas hasta el momento adoptaron un criterio progresista y lineal. No planteaban un modelo teórico que permitiera percibir sistemas en convivencia. Nosotros partimos del concepto de sistema al que definimos como un conjunto de reglas o componentes que unifican una serie de objetos.

A diferencia del concepto de tradición, la noción de sistema teatral tiene en cuenta los textos y actores que son efectivamente leídos y representados, el funcionamiento dinámico entre textos que están vigentes, que circulan. Dentro del sistema hay fenómenos de corta, media y larga duración y, además, es posible distinguir en ellos microsistemas y subsistemas. Nuestro modelo de periodización propone realizar cortes sincrónicos en el eje diacrónico, en cada uno de los cuales es posible hallar tres subsistemas en convivencia: el emergente, el dominante y el residual o remanente (Williams, 1981: 189-191)

Desarrollaremos a continuación nuestra propuesta neohistoricista, según la cual se hace necesario considerar la "evolución" del teatro –dejando de lado cualquier connotación positivista– que se percibe en los textos y se explica por los contextos, cuando el historiador da cuenta de los textos, de sus intérpretes y de las recepciones. Nos proponemos periodizar, es decir, situar subsistemas y microsistemas y explicarlos, poniéndolos en relación con los subsistemas y microsistemas preexistentes de la manera menos subjetiva posible, teniendo en cuenta que cada cambio, como hemos señalado, que se produce en los niveles de producción, circulación y recepción de textos espectaculares y dramáticos repercute necesariamente en los otros niveles. Se trata, entonces, de periodizar a partir del hecho teatral mismo, incluido en una realidad histórica dada y mediado por un campo intelectual que regula los cambios de manera más o menos específica. Los cambios deben ser analizados allí donde se producen, pero también se deben describir y explicar las continuidades. Por ejemplo, no podríamos entender el realismo sino como una continuidad.

El sistema no es un concepto fijo y siempre está en proceso de cambio. Los formalistas rusos establecieron una diferencia

entre el sistema (dinámico y productivo) y la tradición (estática). La tradición se halla integrada por "obras", el sistema por "textos" y actores que son productivos, es decir, que generan nuevos textos y actores. Un texto deja de formar parte del sistema cuando se convierte en "obra", no es puesto en escena, no tiene nuevas versiones y deja de ser productivo.

Ciertos textos (por ejemplo, los de Discépolo) o actores (como Luis Arata) pueden ser desplazados y luego reingresar al sistema. De algunos textos suelen conservarse procedimientos y aun funcionalidades, pero incorporados de manera diversa a otras poéticas: por ejemplo, hoy el sainete ha dejado de existir como sistema pero ciertos procedimientos funcionan dentro del realismo. Un caso ilustrativo sería, por ejemplo, el de la productividad del "sainete inmoral" en la obra de Cossa, particularmente en *La nona* de 1977.

Es importante distinguir los procedimientos de su función. La función de la caricatura en el sainete es producir risa, mientras que en el grotesco implica poner en evidencia formas de vivir y de actuar perimidas, cristalizadas. El sistema teatral es una especie de caldero donde todo fluye y una historia, por dinámica que sea su propuesta, siempre tiende a fijar ese fluir. Proponemos un modelo de periodización que consiste, fundamentalmente, en realizar cortes sincrónicos –a partir de los cuales se estudia la simultaneidad– en el eje diacrónico en el estudio de los cambios, de la evolución. Proyectar el eje sincrónico en el eje diacrónico permite estudiar los cambios, las sucesiones. Nuestra metodología implica la idea de cambio pero también de retención, de continuidad. No una cristalización sino un modelo en variación que contempla las innovaciones, las recuperaciones y las intermitencias.

Vamos a introducir ahora la noción fundamental de modelo. Un modelo es una estructura abstracta dentro de ese sistema y de su funcionamiento. Todo texto se hace sobre la base de un modelo; lo mismo ocurre con las actuaciones. El teatro se hace con otros discursos sociales pero, fundamentalmente, se hace con teatro. Los sistemas tienen un movimiento propio y ese movimiento engendra modelos. Frente a los modelos hay tres opciones: acatarlos, estilizarlos o transgredirlos. ¿Cómo distinguir modelos? Se analiza un conjunto de textos, se abstraen sus reglas obligatorias y optativas, sus procedimientos y funciones y,

de ese modo, se reconoce un modelo, una poética. Una poética establece una serie de leyes generales de las que un determinado texto individual es producto. Repasemos a Jakobson (1985: 360-361), quien señaló que poética es la capacidad textual de seleccionar y combinar ciertos procedimientos y convenciones (teatrales) con vistas a generar un efecto (dramático) perfectamente reconocible. La función poética proyecta el principio de equivalencia, la semejanza y la desemejanza, la sinonimia y la antonimia. La combinación de la construcción de la secuencia se basa en la contigüidad.

En cada poética hay diversas posibilidades discursivas: dicho de otro modo, todo modelo presenta variantes. Por ejemplo, la producción de Discépolo es un modelo en variación que pasa del sainete al grotesco, a la comedia asainetada. Los modelos se cristalizan cuando se repiten, cuando dejan de evolucionar. Dentro de este esquema de trabajo, las nociones de modelo, variante y cristalización son fundamentales: se trata de observar cuándo una poética es un modelo en variación y cuándo se cristaliza.

Otro aspecto fundamental, que de algún modo ya enunciamos, es el referido a la productividad del sistema. Frente a un hecho teatral es posible adoptar dos actitudes: 1) leerlo desde la productividad del sistema y, 2) leerlo desde el concepto de apropiación, es decir, desde los modos en que se adaptan a nuestro sistema teatral formas teatrales externas (la recepción productiva). Creemos que, en realidad, la explicación del hecho teatral se halla en ambas perspectivas, aunque optamos por priorizar la dinámica interna del sistema teatral argentino. Además, preferimos utilizar la noción de intertexto ("es el texto dentro del texto", según Pérez Firmat, 1978: 1-4) en lugar de la de influencia, que implica la mayor jerarquía del texto viejo o fuente. No creemos en esto. Discépolo, por ejemplo, parte de la semántica del grotesco pirandelliano pero la mezcla con nuestro sainete, dando origen al grotesco criollo, que no es el resultado de la influencia del texto europeo, sino de la intertextualidad, de la mezcla entre lo nuestro y lo ajeno, apropiándose del discurso ajeno.

Nuestro sistema teatral se entiende, entonces, a partir de los modelos, de sus variantes y de su evolución respectiva. Un modelo permite arribar a la comprensión de una poética abstrayendo sus rasgos y procedimientos fundamentales.

Los sistemas teatrales son muy rígidos: establecen cómo escribir, cómo estrenar, cómo poner en escena. Todo sistema teatral se encarna en un campo intelectual. Para Jauss (1976: 188-195), un sistema teatral aparece en la intersección del eje sincrónico y del eje diacrónico. El neohistoricismo se propone estudiar la historia a partir de la formación de sistemas, de hacer cortes sincrónicos en el eje diacrónico. Lo diacrónico sería nada más que una serie de sincronías y lo sincrónico no podría concretar una historia sin proyectarse en el eje diacrónico. Es así que un eje depende del otro.

En el sistema teatral de principios de siglo encontramos, por ejemplo, al sainete, género que ya en su época de auge era residual. Aun el propio Discépolo, que hoy es un "clásico" –y los clásicos no son residuales, forman parte de la dominancia–, era remanente en los '30. Actualmente ha pasado de la marginalidad a la centralidad, ayudado, sin duda, por algunas lecturas canónicas que se hicieron de su obra. Sus textos continúan "diciéndole cosas" al sistema teatral argentino. Para determinar los comienzos del grotesco discepoliano tenemos que realizar un corte sincrónico previo, en 1890, dentro del subsistema popular, fecha en la que se estrena el primer sainete criollo. Luego, se hace necesario hacer más cortes en el eje diacrónico para ver qué cambios se van produciendo. En los inicios, el sainete era una forma reidera, que trabajaba con lo cómico "desinteresado", con el único objeto de provocar la risa. Con el estreno de *Los disfrazados* en 1906, de Pacheco, nace el sainete "tragicómico", que alterna lo cómico y lo trágico y en el que no se recupera la armonía. A partir de este estreno aparece una serie de textos que desembocan en *Mateo* (1923), en el que se produce una fusión entre lo cómico y lo trágico-patético. Frente a esta obra, el espectador no sabe si reír o llorar: se presenta un personaje que es ridículo pero no lo sabe. Ha quedado detenido en el tiempo –al igual que su profesión de conductor de coche a caballo– y cree que es admirado cuando en realidad produce lástima o risa.

Se trata entonces de realizar cortes sincrónicos sobre el eje diacrónico para ver en qué momentos se producen los cambios que hacen evolucionar al sistema, pero también para ver las continuidades. En el sainete, a pesar de ser un género basado en la continuidad, en la reiteración, se producen innovaciones

dentro de la "media duración". El fenómeno absoluto de la "larga duración" en el teatro argentino es el realismo, mientras que otros fenómenos como el absurdismo se producen en la "corta duración" y pronto evolucionan hacia el realismo.

El sainete, si bien forma sistema entre 1890 y 1930 aproximadamente, reaparece luego bajo otras formas. Por ello decimos que se trata de un fenómeno intermitente.

Nuestro método se basa en dos tipos de enfoque:

1) Modelo teatral concreto: estudio de los distintos niveles de textos dramáticos y espectaculares, de su relación con el campo intelectual, con el contexto social y con la recepción, de los cambios producidos en la intersección del eje sincrónico y el eje diacrónico. Lo puntual, la "microhistoria", es decir, los cambios que se producen a nivel de la "historia interna" y de la "historia externa". Se trata, por ejemplo, de estudiar el teatro de 1890 y sus distintos subsistemas (los públicos, los actores, la recepción, el campo intelectual, los distintos modelos de texto espectacular y dramático en convivencia y sus distintos niveles). Para realizarlo, es fundamental abstraer ciertos datos distintivos del texto, "artefacto" abstracto que permite ordenar una experiencia y visualizar los momentos del cambio. Estos modelos deben ser analizados en función de lo que denominamos "paradigma abstracto".

2) Paradigma abstracto: implica una determinación histórica para duraciones teatrales no puntuales. Esto incluye un esquema dialéctico, basado en textos paradigmáticos, símbolos de las distintas fases. Por ejemplo, se trata de señalar ciertos cambios importantes dentro del sistema, como la aparición de *Los disfrazados* (1906) o *Mateo* (1923) con relación al primer corte sincrónico realizado, es decir, 1890, momento de la emergencia del género. Es una determinación macrohistórica para duraciones temporales extensas pues corresponde al concepto de periodo.

Se trata de hacer una historia de las formas (cómo cambia el sistema) del género interiormente, historia cuya dinámica se percibe en el estudio de los artificios, pero también de explicar los cambios a través del conocimiento de la historia externa (por qué cambia el sistema), las relaciones de los textos con los públicos, con el campo teatral y con el referente social.

Para Jauss la historia sólo es comprensible si los acontecimientos ocurridos son explicados con relación a ellos mismos,

pero también en función de lo que ocurrió en el pasado y de lo que va a ocurrir en el futuro. Si el sainete como sistema se desarrolló entre 1890 y 1930, para conocer su origen tenemos que saber qué tipo de teatro existía antes y, del mismo modo, para poder comprender su posterior transformación tenemos que conocer el teatro que vino después.

Con anterioridad a la aparición del sainete criollo en el sistema teatral convivían la gauchesca, el costumbrismo, el romanticismo tardío y el sainete español. Durante su apogeo, el sainete debió convivir con el teatro dominante (el teatro del sistema profesional culto y del teatro independiente). Pasados los 30 y hasta los 70, aparece una serie de comedias asainetadas y revistas cuya procedencia se encuentra en el sainete y que fuera representada por actores como Luis Sandrini, Leonor Rinaldi, Pepe Arias, Darío Vittori, entre otros.

Es fundamental, además, establecer cortes en los momentos de cambio. Tinianov (1970: 89-101) establece tres fases en la formación de un sistema teatral:

1) Un momento en el cual el sistema teatral se constituye. Aparece una cantidad de formas nuevas, mezcladas con las viejas.
2) Un segundo momento en el que se establece un canon, una serie de "reglas obligatorias", lo que denomina el "imperialismo del principio constructivo". En ese momento, los artistas perciben el modelo y tratan de adaptarse a él. El principio constructivo es un procedimiento que estructura un género. Si se suprime, el género desaparece. En el sainete, el principio constructivo es lo sentimental y, en segunda instancia, la caricatura. En el grotesco el principio constructivo es lo patético.
3) Aparecen versiones "barrocas" de un género y los epígonos, que coinciden con la emergencia del género nuevo.

Esta idea de momentos, de fases o versiones en juego dialéctico en la evolución de un género fue desarrollada luego por Fowler (1971: 201-231), Frye (1977), Kuhn (1975) y Masterman (1970). Habría, entonces, retomando los planteos de Tinianov, tres fases o versiones conformando la dialéctica de cambio teatral.

1) Fase primaria, ingenua o intuitiva: se desarrolla a partir de una forma primaria, alrededor de artistas innovadores. Estas formas siempre aparecen mezcladas con las del "género viejo". En 1890 los "géneros viejos" eran, entre otros, el sainete español y la gauchesca.

Esta primera fase estuvo relacionada con los Podestá. José Podestá (1858-1937) fue un cirquero que recorría las provincias, mezclando pantomimas de temas europeos con un repertorio circense. En ese entonces estaba muy en boga el folletín de Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira* (1879-1880), suerte de mezcla entre lo policial y lo gauchesco ligada al romanticismo social. Se basaba en la idea del "honrado perseguido por la justicia" que debía defender su honor. Sobre la base de ese texto, Gutiérrez y Podestá armaron una pantomima que José Podestá representó con éxito en Buenos Aires, en el Politeama Argentino durante el invierno de 1884.

Más tarde, en 1886, los Podestá la representaron en la provincia de Buenos Aires, hasta que, en la ciudad de Arrecifes, un hotelero, León Dupuy, les propuso concretar el *Moreira* hablado. Como Gutiérrez no aceptó escribir la historia hablada, Podestá lo hizo con sus hermanos. Trabajaron improvisando las acciones, basándose en el ensayo y el error, proceso que Podestá (2003: 50-53) describió muy bien en sus memorias.

Se trataba de un guión al que constantemente se le agregaban novedades escénicas. Con el estreno del *Moreira* hablado en Chivilcoy, el 10 de abril de 1886, que fue un éxito enorme, surgió el "moreirismo", que reivindicó la manera de ser del gaucho perseguido y con la que el pueblo se identificaba asociativamente.

Cuando los Podestá se afincaron en Buenos Aires, debieron competir con el sainete español (género festivo, costumbrista, que fomentaba la participación y era muy del gusto del público de inmigrantes-véase anexo I-). Como el sainete español se adecuaba mejor a los gustos urbanos, en general, los Podestá les pidieron a autores como Ezequiel Soria, Enrique García Velloso y Nemesio Trejo, entre otros, que escribieran sainetes para su compañía y fue así como nació, primero, el denominado "sainete lírico", el sainete criollo en su primera versión, como un fenómeno de carácter principalmente empresarial que se concretó a través de la apropiación de técnicas tomadas del sainete español y de su com-

binación con otras nuevas. Esta primera fase constituye el sainete como pura fiesta; se trata de una obra caricaturesca pero sentimental. Presenta una trama melodramática protagonizada por la pareja central criolla y tramas secundarias románticas caricaturizadas, protagonizadas por inmigrantes igualmente caricaturizados. Es decir, había un principio constructivo, el melodrama, modulado por lo caricaturesco. Todo ello ocurría en un ámbito, el patio del conventillo, y todo terminaba en un "final feliz", en el llamado "fin de fiesta". En esta primera fase la armonía no se rompía jamás. Como señala Fowler, los que inician un género no tienen conciencia del carácter fundacional de su actividad, de sus aspectos innovadores. Se trata de una etapa en la que falta una crítica que sistematice el género, una "hermenéutica de la comunidad" que lo señale algo como nuevo.

2) Fase secundaria, canónica o crítica: en ella el artista tiene conciencia de los problemas aparecidos en la primera fase. Para que un género se constituya como tal debe pasarse a una segunda fase o versión, en la que se establece el canon, el verosímil del género y en la que los investigadores "bautizan" el fenómeno.

La segunda fase del sainete criollo se inicia con *Los disfrazados* (1906). En este texto aparecen el patio, los extranjeros, los porteños, la pareja sentimental, es decir, todos los elementos de la fase anterior, pero, además, dos personajes nuevos: Don Pietro, un personaje que es cornudo y sabe lo que ocurre, pero no sabe de qué manera proceder. Conoce la verdad pero se hace el tonto (repite la frase "miro l'humo"), hasta que finalmente reacciona y mata al guapo del barrio que se acuesta con su mujer. Andrés, por su parte, es quien explica los sucesos escénicos: "filosofa" continuamente sobre la vida, a la que califica de carnaval. En esta obra se presenta una imagen diferente del inmigrante, se problematiza su situación.

Estas fases no tienen por qué ser cronológicas. Por ejemplo, Vacarezza produjo textos de la primera versión al mismo tiempo que Discépolo escribía sus grotescos, y a su vez, contemporáneamente, hacía obras de las otras dos versiones. El propio Pacheco, después de *Los disfrazados*, siguió escribiendo textos que respondían al modelo de la primera fase.

En esta fase algunos actores y autores tenían conciencia de que estaban haciendo un género popular. Aparecieron revistas

especializadas (*Bambalinas* y *La Escena*, entre ellas) y los diarios le dedicaban cierto espacio. Comenzó a haber, además, una comprensión crítica moderada (se lo consideraba un género marginal) y los críticos menos "serios" se dedicaban a escribir sobre el género. Muchas veces los mismos saineteros –los más cultos, como Ezequiel Soria– hacían las críticas. Los autores del género se avergonzaban de él, pero el sainete pronto consiguió arrastrar grandes corrientes de público, convirtiéndose en un género masivo, atrayendo a un aficionado que conocía a la perfección las convenciones del género.

Como dijimos, sin la existencia de la segunda fase no hay género teatral. En la segunda fase aparecen, además, distintas variantes que adoptan una postura crítica frente a la primera versión, y sin las cuales dichas variantes se convierten en fenómenos improductivos, prematuros, "extraños".

3) Tercera fase: se produce una reversión total de la forma secundaria. Se trata ya de un género distinto; en el caso del sainete, evolucionó hacia el grotesco criollo. Proliferan los cambios conscientes de la forma vieja, que concretan la tercera fase del género anterior y la primera del nuevo. Surgen también los epígonos, es decir, los textos que reiteran sin variantes las viejas formas.

En la tercera fase aparecen, entonces, textos barrocos (el grotesco criollo) y textos epigonales.

Lección IV: el sainete criollo y nuestro método de trabajo I

Decíamos que nuestra teoría parte del método que tiene en cuenta, por un lado, la definición de un modelo teatral concreto (lo microhistórico) y por otro, un modelo paradigmático diacrónico (lo macrohistórico).

En el primer caso, se trata de una especie de fotografía sacada en un momento determinado de la evolución teatral. Es decir, es aquello que Jauss (1976) señala como la aparición de lo histórico, la intersección entre el eje sincrónico y el eje diacrónico. Lo microhistórico se relaciona con el estudio sincrónico de los textos dramáticos y espectaculares del campo intelectual, la producción, la circulación y la recepción de los mismos en un momento determinado. En el caso del sainete, este corte se podría situar en 1890 y 1892 con la obra de Nemesio Trejo: *Los óleos del chico*, un sainete argentino criollo puesto por la Compañía Nacional de los Podestá.

La otra parte del método es el modelo paradigmático diacrónico que se organiza alrededor de las denominadas "fases" dentro de un sistema teatral. Un sistema teatral es, recordémoslo, un texto o conjunto de textos y actores-modelo que producen otros textos y actores en un periodo determinado.

Habíamos analizado la noción de sistema, de modelo, de productividad de un texto, y distinguimos el concepto de sistema teatral del concepto de tradición teatral. A diferencia de la tradición, dijimos que el texto es dinámico, está siempre en proceso de cambio y puede salir o entrar del sistema en distintas épocas. Además, el concepto de teatro no es inmanente sino histórico ya que cada época tiene una concepción o valoración diferente del término "teatro". Por ejemplo, en los años '10 y '20 el sainete no era considerado "teatro"; la crítica lo apreciaba como un entretenimiento de la "gente baja", del pueblo.

Analizaremos el modelo teatral concreto dentro de la diacronía, de la macrohistoria. El concepto de fase no es cronológico. El primero que trabajó este concepto de "fase" fue Tinianov, el formalista ruso. Los teóricos Frye, Fowler, Kuhn y Masterman coinciden en la dialéctica de las fases.

Dijimos que en el sainete podemos distinguir tres fases, que avanzan a partir de una serie de elementos nuevos. La primera se denomina primaria, ingenua o intuitiva. La historia de la evolución textual puede ser planteada como historia interna o como historia externa. En el primer caso, se trata de la evolución de las formas. Hubo una evolución textual dentro del sainete que abarcó el período transcurrido entre los años 1890 y 1930. Esta evolución se manifestó en el cambio del principio constructivo. El principio constructivo es aquel procedimiento tan importante dentro de un texto que si es quitado se acaba la textualidad.

La primera fase del sainete –el sainete como pura fiesta– tenía por principio constructivo lo melodramático, procedimiento rector de la trama sentimental, de la pareja central. El principio secundario era la caricatura que modulaba los momentos "tristes" con momentos de diversión a cargo de los personajes secundarios. La acción se desarrollaba en un patio en el cual había un pacto de convivencia entre los distintos actores caricaturizados como extranjeros. De esto derivó una evolución formal, interna;

un proceso que se explica por la manera en que se trabajan los procedimientos dramáticos y caricaturescos.

Luego siguió una fase secundaria, canónica o crítica: la del sainete tragicómico, a partir de *Los disfrazados* de Carlos Mauricio Pacheco. En esta fase se alternó lo trágico, melodramático o patético con lo caricaturesco.

Finalmente, existió una tercera fase o fase refinada: la fase del grotesco criollo. En este modelo no había una alternancia –como ocurría en la tragicomedia–, sino una fusión. El espectador generalmente se desconcertaba ante el espectáculo que se le ofrecía.

Cuando hablamos de historia interna estamos haciendo referencia a la evolución de las formas, de los procedimientos. Se trata de una historia inmanente ya que da cuenta de cómo cambian los textos a través del tiempo.

También hay una historia externa, que se manifiesta en la relación que establecen los textos con el contexto social a través del campo intelectual, es decir, de las distintas interpretaciones, recepciones, de la actitud que las distintas instituciones adoptan frente a ellos. La historia externa da cuenta de cómo son recibidas las obras y por qué cambian los textos. Existen distintas explicaciones: por ejemplo, David Viñas, en "Grotesco, inmigración y fracaso" (1969), explica el cambio –de una manera bastante mecanicista y pobre– por el fracaso del proyecto liberal.

Preferimos explicarlo, sobre todo, por la aparición de nuevos públicos, por el reclamo ideológico de la nueva burguesía argentina que deseaba indagar acerca de su origen y también sobre el origen de los problemas que aquejaban en ese momento a la sociedad opulenta según la visión de la clase media de la década del '20.

En toda primera fase aparecen nuevos procedimientos, nuevas formas actorales. En el momento en que surge el sainete, existían otros textos, como la gauchesca, el nativismo, el romanticismo tardío, que fueron introducidos por los Podestá, quienes en 1884 estrenaron la pantomima *Juan Moreira*.

En ese entonces, se presentaban en Buenos Aires compañías españolas, francesas, italianas y alemanas. Las primeras solían ofrecer sainetes, como *La verbena de la Paloma*, de Ricardo de la Vega, y su éxito se convirtió en el estímulo externo que llevó a los Podestá a pedir a autores argentinos como Nemesio Trejo,

Ezequiel Soria y José González Castillo que, además, escribieran sainetes.

En la primera fase del sainete se observa una serie de innovaciones. Como en toda primera fase, tanto los autores como los actores aportan un conjunto de novedades en la forma de actuación. En este caso existían nuevas formas finiseculares de actuación, autóctonas, argentinas; también se crearon nuevos personajes para el sainete. Si bien al principio hubo trasposiciones de los personajes del sainete español al sainete criollo, luego comenzaron a aparecer nuevos personajes, nuevas situaciones y, especialmente, el cronotopo del conventillo. Éste no es el conventillo real, sino que se presenta como "abuenado", adecentado. En esta primera fase encontramos, por lo tanto, varias innovaciones. Sin embargo, faltaba la hermenéutica de la comunidad que impusiera un determinado género. Es decir, no se le había puesto un nombre a este tipo de teatro; los autores y los actores tampoco estaban seguros de lo que estaba sucediendo y de su viabilidad.

En 1906 apareció una temprana segunda fase o versión secundaria, también denominada canónica, con *Los disfrazados* de Pacheco, autor uruguayo que impuso la tragicomedia. En esta segunda fase se afirmó el género, se advierte una comprensión crítica de éste, aun cuando es necesario aclarar que el reconocimiento por parte de la crítica no implica necesariamente la legitimación. En la época existieron dos tipos de críticos: por un lado, el crítico "culto" que se dedicaba a comentar los textos de autores europeos y argentinos de cierto prestigio. Y, por otro, una crítica del sainete. Comenzó a surgir la noción de género y a crearse en sus espectadores la conciencia de una forma "sainete" que se distinguía de otras formas teatrales.

Los espectáculos en general estaban muy codificados. Existía una especie de acuerdo entre creadores y público, un verosímil común. Por ejemplo, el género popular estaba basado en la tragicomedia, en la reiteración de situaciones y personajes, características que formaban parte de los gustos del público popular, que deseaba recibir una reconfirmación; es decir, que se reiterara lo ya visto. Por su parte, el público esnob rechaza esta reiteración, común en los espectáculos populares. En la dialéctica entre el esnob y el conocedor (conservador) avanzarían el teatro con sus formas.

En la segunda fase los géneros se afirmaron y lograron un conocimiento por parte del público y una asimilación consciente por parte de los creadores. Esta conciencia fue tal que los capocómicos –que habían aparecido en la primera versión del sainete– comenzaron a tener sus propios autores, como, por ejemplo, Discépolo, que escribía para Arata. De la experiencia recogida en la primera fase nació la idea de convertir este tipo de espectáculos en un espectáculo-negocio, en una producción constante de textos.

Estas fases no tienen que ser necesariamente cronológicas. Y Vacarezza en los años '20 y '30 estrenó sainetes de la primera fase que se dieron juntamente con grotescos de la tercera fase de Armando Discépolo. El sainete fue un productor de textos dramáticos y espectaculares, de actores, de público, un fenómeno muy intenso incluso desde el punto de vista económico.

En la segunda fase se profundizó la relación entre el sainete y el tango. En la obra *Los dientes del perro* (1918) de José González Castillo y Alberto Weisbach, el segundo cuadro se desarrolla en un cabaret donde el personaje femenino cantaba y bailaba: en esta escena la actriz Manolita Poli cantaba "Mi noche triste" de Pascual Contursi y Samuel Castriota. Carlos Gardel –payador fracasado y cantor de estilos– había grabado esta canción un año antes. Sin embargo, este tango tuvo éxito recién cuando fue cantado por Manolita Poli en el escenario. La partitura se comenzó a vender en la puerta del teatro y alcanzó récord de venta en muy pocos días. A partir de este momento, los sainetes incluyeron uno o dos tangos, que eran cantados por los protagonistas. Esos fueron los casos, por ejemplo, de Tita Merello y Sofía Bozán. Por lo tanto, la historia del tango y la del sainete presentan similitudes y estuvieron estrechamente ligadas, con la diferencia de que el tango tuvo una sobrevida mayor que el sainete, quizás por la jerarquía de sus músicos modernos Juan Carlos Cobián, Julio De Caro y especialmente Aníbal Troilo.

En la tercera versión refinada, terciaria o barroca del sainete encontramos dos movimientos. Por un lado, el barroco o renovador. Por otro, el epigonal, retardatario o remanente. Todo sistema teatral tiene un momento de evolución. En la tercera fase se buscan formas nuevas para responder a las exigencias de un público ya saturado por la reiteración de las formas viejas. Ac-

tualmente, esta situación se repite con el realismo y las tesis de sus obras.

Los sainéteros más inteligentes buscaron formas nuevas, mientras que otros aprovecharon las ya probadas, tratando de mantener un público cautivo. Por ejemplo, Armando Discépolo, luego de varios ensayos con sainetes tragicómicos como *Mustafá* (1921), con Rafael José De Rosa, intentó renovar su escritura, hasta lograr el grotesco con *Mateo* (1923).

Su obra verdaderamente importante la encontramos en el grotesco. Discépolo estrenó cinco grotescos criollos: *Mateo* (1923), *El organito* (junto con su hermano Enrique en 1925), *Stefano* (1927), *Cremona* (1932), *Relojero* (1934). A partir de ese momento se retiró de la creación teatral como autor. Estrenó también varias obras que podemos calificar de comedias asainetadas y grotescos "a secas", a la manera de Luigi Pirandello, como *Muñeca* (1924). Con su actividad de director continuó hasta su muerte.

Es en la tercera versión en la que aparece una forma nueva. Toda tercera versión de un género es, a su vez, la primera versión del siguiente. Esta reversión de la forma secundaria implica un alejamiento de lo convencional. El grotesco parodiaba al sainete, proliferaron las innovaciones conscientes, sobre todo a partir del éxito que tuvo Discépolo, aun cuando es preciso reconocer que *Mateo*, por ejemplo, tuvo éxito pero no reconocimiento, en parte porque el texto fue considerado un sainete. Aparecen también formas epigonales que son una especie de reiteración cristalizada del modelo anterior y de formas convencionalizadas. Fue el momento del auge de los textos de Alberto Vacarezza, reaccionario desde el punto de vista del sentido y desde el punto de vista formal puesto que gran parte de su producción reiteraba formas de la primera versión del sainete. Además, recreó y acentuó una serie de tipos caricaturescos en obras como *Juancito de la Rivera* (1927), *El conventillo de la Paloma* (1929) y *Tu cuna fue un conventillo* (1920), pero lo hizo con gran talento.

Reiteramos que estamos proponiendo una forma de trabajo distinta a las historias anteriores del teatro argentino. La nuestra es una historia neohistoricista. El historicismo es un movimiento del siglo pasado, que tuvo su auge en Buenos Aires, por

ejemplo, en *Historia del Teatro en el Río de la Plata*, de Ordaz (1946). El teatro se explica por el estudio de su historia. Los hechos históricos son relativos, irrepetibles, pero pueden brindar una buena orientación para conocer el presente. Sin embargo, el problema que tienen las historias como la de Ordaz y de Castagnino es que ellos estudiaron la diacronía sin estudiar los hechos sincrónicamente. Para nosotros, la historia se da en la intersección entre el eje diacrónico y el eje sincrónico. Historias como la de Ordaz estudian nombres, hombres, contextos. Por ejemplo, si se hace una lectura de *Grotesco, inmigración y fracaso* de Viñas, se puede apreciar que no hace alusión a los grotescos de Discépolo y a la historia interna, sino que hace referencia al campo intelectual, a los actores y a sus ideas.

Nosotros proponemos un nuevo historicismo, teniendo en cuenta no sólo las circunstancias históricas y la relatividad de los hechos históricos teatrales sino también la historia interna del teatro, sus procedimientos, sus estructuras, el texto dramático y espectacular. Los textos permanecen siempre iguales a sí mismos desde el punto de vista del procedimiento, pero también hay un aspecto histórico, como es el caso de las recepciones, de los distintos públicos. *Stefano* no tuvo la misma recepción en 1928 que en el momento actual. Los textos no cambian, lo que sí cambia es la situación histórica, la situación dentro del campo intelectual y el público. Nuestro neohistoricismo tiene en cuenta tanto la inmanencia como la historicidad; tanto la intersección entre el eje diacrónico y el eje sincrónico como su proyección dentro del eje diacrónico en las distintas fases. Las "negociaciones" entre los nuevos públicos y los textos.

Trabajamos a partir de Jauss (1976) y de la dialéctica entre el efecto y la recepción. La poética es la producción de sentido (semiotización) y la forma de combinar distintos procedimientos para producir un efecto. Todo texto busca ocasionar un efecto, intento que choca siempre con el receptor. Existe una dialéctica entre efecto y receptor. Esta dialéctica implica el intercambio entre contexto social y texto dramático y espectacular. Por ejemplo, los realistas insisten en poner siempre el acento en el efecto. En el realismo se busca un sentido del texto y una comunicación unilateral, se procura informar al público sobre todos los antecedentes necesarios para que haya una comprensión total y que

decodifique aquello que ellos codificaron, sin alteraciones. En una actitud manejada en otra dirección, los posmodernos dejan el sentido en manos del espectador.

Siguiendo a Jauss adoptamos una actitud intermedia, pues pensamos que la recepción de un texto es el resultado de la dialéctica entre efecto y recepción. También pensamos que en toda relación entre texto dramático o espectacular y espectador hay un intercambio y una negociación. Las relaciones entre teatro y sociedad son mutables en el tiempo. Toda historia teatral debe ser multidireccional, no debe ser unificadora, sino lo más amplia posible. Hoy no se puede hacer una historia omitiendo los descubrimientos del estructuralismo y del posestructuralismo. Toda historia es una interpretación entre otras tantas que puede haber, por lo tanto, nunca es definitiva sino sólo una versión del pasado teatral, es un punto de vista acerca de la realidad teatral y cultural de un país; así como es histórico el discurso artístico, también es histórico el discurso de la crítica teatral.

Para la historia externa trabajamos el concepto de campo intelectual que adoptamos de Bourdieu (1967: 135-182), pero aplicándolo al teatro y a nuestra peculiar situación cultural.

Vamos a analizar el incipiente campo teatral del 900.

Bourdieu es un sociólogo marxista, estructuralista, sociolingüista. En Buenos Aires es conocido desde la década del '60, a partir de su artículo en el libro *Problemas del estructuralismo*. Su formación fue sociolingüística. Bourdieu se opone al biografismo, es decir, a las corrientes que pretenden explicar una obra basándose en los datos de la vida de su autor.

El teatrista está determinado siempre por su toma de conciencia, a partir de sus actitudes y de su relación con el campo. El campo intelectual, para Bourdieu, es un espacio social, relativamente autónomo, dotado de una estructura y una lógica específicas. Lo primero que habría que establecer es el estado del campo intelectual dentro del cual el teatrista ocupa determinada posición.

El campo intelectual tiene una relativa autonomía con respecto al campo de poder y en él podemos señalar la existencia de posiciones centrales (autores faro), posiciones marginales o excéntricas y posiciones desplazadas. Cuando alguien es desplazado, sale del campo intelectual. Del sistema teatral se puede entrar o salir. Las posiciones son variables según cambian la moda y el

gusto teatral. Discépolo estuvo en tres posiciones: primero, estuvo en una situación marginal; luego, fue desplazado durante años y, actualmente, ocupa posiciones centrales para el campo correspondiente al teatro.

Todo sistema teatral –que es una abstracción– está siempre encarnado en un campo intelectual. Éste establece relaciones entre sus miembros, y ellos mismos determinan qué es lo legítimo y qué es lo ilegítimo; también determinan las nociones de "artista oficial", "artista de vanguardia" y "artista comprometido" y la forma en que éstos participan del capital cultural.

Para Bourdieu, los artistas del siglo XIX son el sector dominado por la parte dominante de la sociedad. En las sociedades democráticas y liberales, el campo de poder nunca actúa directamente sobre el campo intelectual, lo hace indirectamente a través de las instituciones, de la escuela, de la universidad; es decir, su presencia se hace sentir en los lugares donde se va formando el artista, mediante lo que Bourdieu denomina el "habitus".

En Europa, el campo intelectual apareció a mitad del siglo XIX cuando desapareció el mecenas, que era un señor que había "empleado" al artista. Tanto en la plástica como en la literatura y en el teatro, existían los denominados "artistas de corte", que eran sirvientes con cierta legitimidad dentro de ésta, y escribían para sus mecenas. El artista vivía a partir de su destreza técnica.

Esta noción de artista y de arte fue modificada con el romanticismo. Cuando el mecenas desapareció, en el siglo XIX, el artista, como señala Baudelaire, fue lanzado a la calle como una prostituta para vender su arte. En ese momento, cuando el artista perdió el amparo que lo había protegido, nacieron los cafés literarios, las peñas, los periódicos teatrales y se formaron las agrupaciones de actores, directores y autores. Es decir, el concepto de campo intelectual surgió en Europa –a mitad del siglo XIX– cuando los artistas comenzaron a agruparse.

El campo intelectual necesita un espacio liberal para poder desarrollarse. En los países con dictaduras férreas, el campo intelectual es muy pequeño o directamente no tiene existencia. Cuando un campo intelectual es fuerte, tiende a persistir. Por ejemplo, el ballet debió ser reconocido por el gobierno soviético porque era una pasión nacional. Hay momentos en los que el

campo intelectual sufre una reducción -como ocurre durante las dictaduras militares, con los golpes de Estado- y otros en los que se produce su expansión.

El campo intelectual existe cuando hay una especialización de la producción intelectual, con sus diversas categorías de escritores, artistas, críticos, y con la aparición de las instituciones. En Buenos Aires, el teatro como institución se organiza en 1901, cuando los Podestá se aposentaron en el Teatro Apolo y llamaron a Ezequiel Soria para que fuera su "director". El director artístico en esa época tenía por función elegir el repertorio, leer la obra, ayudar al capocómico o al director de escena en la marcación de entradas y salidas. Con el asentamiento de los Podestá comenzó a aparecer en el teatro la profesión de teatrista, y más tarde los concursos, la institución teatro con sus críticas y sus premios. Al principio el campo intelectual no tenía una especialización y Ezequiel Soria ejercía, a la vez, la función de autor, director de escena y crítico. Cuando un campo intelectual está en proceso de formación, varios de sus integrantes cumplen más de una función.

En una segunda instancia, para la existencia del campo intelectual debe producirse la implementación de un mercado de bienes culturales, un mecanismo predominante de circulación de estos bienes. También deben instituirse órganos de legitimidad y de consagración específicos, es decir, la aparición de la institución teatral que funciona como organizadora del teatro.

En tercera instancia, debe haber una autonomización relativa que lo preserve de la coerción abierta por parte del campo de poder.

El artista queda fijado de acuerdo al lugar por el que entra al campo intelectual. Por ejemplo, Oscar Viale entró al campo intelectual en los años '50 y '60 desde los programas cómicos de la televisión y luego no pudo sacarse la pátina de ser un actor de televisión y "el libretista de los Campanelli". El campo intelectual es agresivo, reticente, cuestionador, desconfiado, está compuesto por la totalidad de la gente de la cultura que ocupa las distintas posiciones.

Los agentes intelectuales correspondientes al teatro que aparecieron en 1901 eran los actores (y los capocómicos), los autores, los empresarios teatrales de los sainetes y los directores.

Éstos elegían las obras según los pedidos de los capocómicos, y de común acuerdo se hacía la repartición de los papeles luego de la lectura de la obra. El capocómico, además, organizaba la puesta. A los directores de escena sólo les correspondía hacerles la marcación de entradas y salidas, y marcaciones menores. La función del director sufrió una importante transformación cuando se convirtió en el orientador de un grupo, lo que ocurrió en el teatro independiente a partir de 1930, con el primer director moderno, Leónidas Barletta, al que luego siguieron otros.

Otros agentes intelectuales son el escenógrafo y el vestuarista, pero éstos recién aparecieron en la época de Barletta. Es decir, la institucionalización del escenógrafo y el vestuarista fue tardía en el teatro argentino; anteriormente el actor vestía en escena su propia ropa. En la actualidad hay una cantidad de agentes intelectuales que forman parte del equipo creativo de un espectáculo que en ese momento no existían.

A principios del siglo XX aparecieron el músico y el letrista. Los primeros sainetes eran zarzueleros, tenían un pasacalle durante el que se cantaba y la música era hecha especialmente para las puestas.

Como otro agente intelectual podemos señalar al público, que era heterogéneo, muy elemental. Estaba conformado por sectores pobres de españoles, italianos y rusos. Era gente de campo que en la ciudad no tenía otras diversiones. En este momento aparecieron instituciones como el café, el teatro, los clubes de fútbol. Esta situación implicaba un público potencial muy grande para el sainete. Existía además en la época un altísimo grado de prostitución porque la mayoría de los inmigrantes eran hombres solos.

Los patricios, conservadores, auspiciaban en Europa la regalía de tierras. Sin embargo, cuando los extranjeros llegaron al país esas tierras ya habían sido repartidas entre los veteranos del ejército de Julio Argentino Roca, generalmente de origen vasco. La mayoría de los inmigrantes se asentó en Buenos Aires y Rosario, y vivían hacinados en el conventillo. En estos lugares estaba el germen de la futura clase media y fue el público popular del sainete.

Entre las instituciones legitimantes podemos señalar, en primer lugar, a la crítica periodística y luego la crítica universitaria.

El sainete está marcado por una contradicción propia de todo arte popular: está dedicado a un público que se encuentra fuera del campo intelectual, pero los artistas de jerarquía del sainete pretendían que el público de ese campo los aplaudiera. Sin embargo, a mayor popularidad, menor centralidad en el campo. Generalmente, la lógica del campo intelectual es diferente a la de los gustos populares.

Encontramos entonces una crítica contradictoria hacia el sainete. Los actores y autores del sainete no eran aceptados por el campo. Ocupaban posiciones marginales o desplazadas. Actualmente recién estamos reconociendo, por ejemplo, a Luis Sandrini, a Arata y a Discépolo.

En los años '30 y '40 también los grandes artistas del tango Carlos Gardel y Aníbal Troilo querían gustar a públicos diversos, pero ocupaban una posición marginal. Los integrantes del campo intelectual no favorecían a estos artistas, que hoy en día están institucionalizados. Jorge Luis Borges ha dicho que la gente culta sólo valora lo popular cuando está muerto. El tango, por ejemplo, es valorado por el campo ahora que ya desapareció como música popular. El campo intelectual está sostenido, además de por la crítica, por las instituciones, los premios, la universidad y las visitas extranjeras.

El público del campo intelectual de las primeras décadas del siglo XX no iba a ver sainete a las compañías extranjeras, a los actores franceses e italianos importantes que actuaban en el Odeón y otros teatros. El público del sainete iba al teatro en la temporada de invierno, entre abril y octubre. Entre octubre y marzo, los capocómicos se iban a sus quintas en Banfield o en Quilmes, dejando las salas a los actores y directores "cultos", a las compañías argentinas como la de Orestes Caviglia, la del propio Discépolo dirigiendo y la de Francisco Petrone, entre otros. El público del campo no iba a ver sainete, salvo que hubiera algún espectáculo que le llamara la atención. El sainete era considerado propio de los sectores marginales al campo.

Lección V: el sainete criollo y nuestro método de trabajo II

Continuaremos con el estudio del campo intelectual: la teoría, pero también el campo intelectual concreto del período. Para Theodor Adorno, el arte posee un carácter dual: los hechos artís-

ticos son, por una parte, hechos sociales, pero también son construcciones autónomas. Esta idea, en nuestra opinión, es central para comprender los fenómenos artísticos; así, examinaremos algunos problemas fundamentalmente diferentes:

1) La llamada evolución del sistema teatral (entendida como cambio)
2) La representación de los ideologemas sociales en la obra individual
3) El rol sociocrítico del teatro, en el cual inciden situaciones sociales.

Mukarovsky y los formalistas rusos estudiaron las continuidades y las tradiciones, pero también el conflicto que provoca la aparición de una nueva textualidad con el sistema literario o teatral anterior. Todo sistema teatral se encarna en un campo intelectual que, a su vez, es relativamente autónomo del campo de poder. Ya hemos señalado cuáles eran las condiciones necesarias para que un campo intelectual funcione y que en 1901 se concretó un incipiente y limitado campo teatral. Hemos hablado de los agentes intelectuales y de las instituciones legitimantes: actores, autores, empresarios, crítica y público son esenciales para el funcionamiento del campo intelectual teatral.

Pero el público masivo del sainete estaba fuera del campo intelectual. Se trataba de un público que pronto comenzó a conocer y a identificarse con la tradición sainetera, con sus artificios y funcionamiento. Entre las instituciones legitimantes hemos mencionado a la crítica, los premios en sus distintas categorías, las revistas y la universidad. En el sainete pronto se realizaron concursos de obras y, muy tempranamente, se publicaron las revistas especializadas (*Bambalinas*, *La Escena*, *El Teatro Nacional*) que incluían, fundamentalmente, la edición de un texto dramático pero también chismes y reportajes. Salir en esas revistas implicaba una cierta legitimación en los márgenes del campo.

Hoy, el centro del campo intelectual está ocupado por la figura de Jorge Luis Borges, favorecido por el pensamiento posmoderno. Autores como Ernesto Sábato ocupan un lugar importante, pero están alejados de Borges por una gran distancia. Respecto de las artes, podemos decir que el centro del campo intelectual está ocu-

pado por la literatura, seguida por la plástica, la música, el teatro, el cine y, finalmente, la televisión. Roberto Cossa ha dicho que los teatristas "somos los únicos que, en medio de la fiesta, comemos en la cocina" (*Clarín*, 2/1/1991), lo que es cierto, aunque el teatro ocupa un lugar más central que, por ejemplo, la televisión.

En el campo intelectual hay posiciones centrales, marginales, excéntricas y desplazadas. En él conviven desde Borges hasta Silvio Soldán. Los saineteros con capacidad tenían un público fuera del campo pero querían ser reconocidos dentro de él (Discépolo sería un ejemplo entre muchos), lo que no sucedió. En el sainete había intersticios por donde se podía introducir la novedad, lo cual es imposible hoy en el teleteatro, por ejemplo.

Otro elemento legitimante eran las visitas de teatristas extranjeros. El caso de Arata es, en ese sentido, ejemplar: era un actor al que la crítica "seria" consideraba mediocre pero al que le reconocían ciertas inquietudes y representaba a autores mundialmente prestigiosos como Luigi Pirandello. Cuando el propio Pirandello comentó que nunca había visto un Ciampa (el personaje de *El gorro de cascabeles*) como el que Arata interpretaba, inmediatamente éste fue "redescubierto" por la crítica y por cierto público del campo.

Por último, se debe considerar la universidad, que confiere a los textos una legitimidad diferente y en muchos casos los hace ingresar en la historia y permite su permanencia en el tiempo.

Para Bourdieu existen distintos tipos de "habitus social" o "habitus de clase". El término se utiliza para señalar los límites ideológicos de un determinado artista y define un conjunto de disposiciones socialmente adquiridas a través de las instituciones formales como la escuela o la familia, e inscriptas en la subjetividad de los miembros de un grupo o clase. El "habitus" es algo que está por encima de la ideología y genera mecanismos de percepción comunes en los miembros de un grupo. El "proyecto creador" de cada uno está vinculado a la idea de "habitus individual". Cada artista ingresa al campo con un "proyecto creador" determinado, personal, que entra en conflicto con las normas internas de ese campo. Para poder avanzar en el mismo es indispensable encontrar el equilibrio entre la transgresión a las normas y la adaptación. El arte es producido y reproducido por el campo intelectual. Lo que Mukarovsky llama la norma se ins-

cribe en los artistas, que pueden adaptarse o intentar transgredirla, pero jamás situarse fuera de ella. Podemos decir, en líneas generales, que los artistas serían la parte dominada de la clase dominante. Forman parte de la clase dominante pero son una fracción dominada dentro de ella, por lo cual su situación es siempre ambigua, ya que ocupa el lugar de dominante y dominado al mismo tiempo. Forman parte de la clase dominante pero ocupan un rol subalterno. Es por medio de la escuela que el campo de poder impone sus habitus de clase en la niñez. El habitus social o de clase es el conjunto de disposiciones socialmente adquiridas a través de las instituciones formales e inscripto en la subjetividad de los miembros de un mismo grupo o clase. También tiene doble relación con el campo intelectual y con la comunidad. La situación ideológica de cada artista está determinada por las distintas posiciones que va asumiendo y por los agentes que lo apoyan o rechazan. Cada artista lleva, según Bourdieu, una suerte de marca impuesta por su entrada en el campo y por sus elecciones posteriores, que van determinando su posición dentro de él. Todo campo intelectual tiene una "memoria" y cada uno de sus agentes un "prontuario".

Un ejemplo de las tensiones entre estos factores fue Discépolo, quien permanentemente pedía disculpas por hacer un teatro popular y no un teatro "culto". No era común dentro del campo intelectual de los '20 y los '30 que un artista popular se asumiera como tal: por lo general, solía decir que hacía arte popular por factores que iban más allá de su deseo como, por ejemplo, el dinero.

El habitus de clase mezcla lo individual y lo social: el artista no está totalmente determinado ni es totalmente libre, se encuentra tensionado entre el habitus social y el individual (el proyecto creador). Siempre se produce una lucha entre el proyecto creador y las necesidades del campo: ningún artista es absolutamente libre para hacer lo que quiere, al menos no de manera total. Esa situación se tornaba dramática en el caso de los autores del sainete, cuya clientela se ubicaba fuera del campo, pero las críticas a sus obras provenían desde su interior. Podemos decir, entonces, que una obra no remite necesariamente a las aspiraciones expresivas de su autor.

Es importante tener en cuenta que un artista no se relaciona de manera directa con el contexto social sino que lo hace a tra-

vés de las instituciones del campo, por lo que resulta fundamental analizar las posiciones que va adoptando cada artista. Los sainetcros "entraban" a éste por el teatro comercial y esto por lo general no les era perdonado.

Vamos a desarrollar un tema que ya comenzamos a ver en la Lección III.

En todo sistema teatral conviven varias nociones de sistema teatral:

- El supersistema o sistema comprensivo, que abarca un conjunto o sistema de países.
- Los subsistemas, que son divisiones internas en un sistema e implican diferencias en los distintos niveles de sus textualidades respectivas, en su circulación y recepción (en un sistema teatral hay siempre varios subsistemas funcionando al mismo tiempo y estableciendo relaciones entre sí; por este motivo, para conocer el subsistema culto hay que conocer el popular y viceversa).
- Los microsistemas, que son manifestaciones peculiares, divisiones dentro de los subsistemas (dentro del subsistema realista se ubica, por ejemplo, el microsistema del realismo reflexivo).

Recordemos también que en todo sistema teatral hay tres subsistemas funcionando al mismo tiempo: el dominante, el remanente o residual y el emergente (Williams, 1982).

1) El subsistema dominante establece condiciones de dominación en ciertas instituciones del campo intelectual a las que no hay que confundir con las instituciones políticas. Durante la dictadura de 1976-1983, por ejemplo, el teatro dominante era el realismo reflexivo, a pesar de que muchos de sus cultores fueron perseguidos por el poder político. El subsistema dominante se constituye, entonces, en torno al reconocimiento del público del campo y en él se produce el llamado "teatro de calidad" o "buen teatro", es decir, el canon teatral. Actualmente el teatro dominante sigue siendo el realista.

2) El subsistema remanente o residual se vincula al lugar que la "crítica miserabilista" concede a lo popular. Para ella, los artistas populares producen aquello que lo dominante dejó de pro-

ducir. Dentro de este subsistema se incluyen estéticas producidas en el pasado pero que siguen siendo significativas para un público popular.

3) El subsistema emergente es aquel en el que se inscriben los textos dramáticos y espectaculares que marcan un cambio dentro del sistema teatral, que van más allá de lo dominante e intentan superarlo.

Los caracteres de dominante, remanente y emergente se define desde el campo intelectual y no desde el gusto o punto de vista personal del crítico o historiador.

El sainete fue considerado remanente por la crítica y el público del campo a pesar de que atraía grandes cantidades de público (o tal vez, en parte, debido a ello). Para los "miserabilistas", sus técnicas actorales atentaban contra el decoro interpretativo. Cuando los Podestá llevaban a escena a autores emergentes como Florencio Sánchez, el proceso de la puesta traía aparejados serios conflictos. Como ya dijimos, el propio Sánchez atacó a los Podestá, a pesar de que éstos habían estrenado toda su obra. En esa época, tanto los autores dominantes como Rodolfo González Pacheco, Martiniano Leguizamón o Enrique García Velloso, los emergentes como Sánchez y los géneros remanentes como el sainete, eran representados por los Podestá y sus capocómicos que luego formaron otras compañías.

Emplearemos algunos elementos de Bourdieu para estudiar el teatro de principios del siglo XX. Para ello, tendremos en cuenta tres puntos básicos: 1) el estudio de la situación política, las censuras y autocensuras, y los cambios en los contextos de producción, circulación y recepción; 2) la apropiación de formas procedentes de otras culturas y el reciclaje o cambio en la circulación de las textualidades preexistentes, y 3) el lugar del teatrista dentro del campo y de la sociedad y la composición de los públicos.

Tenemos, entonces, por un lado, el problema de la situación política, la necesidad de descubrir la intertextualidad que relaciona el teatro con la situación política. Para conocer esa situación puede consultarse a Halperín Donghi (1986: 255: 313). Comenzaremos por referirnos a la situación del país en la década del '80, cuando estaba vigente un pacto neocolonial entre la oligarquía terrateniente local y el imperialismo inglés, que posteriormente fue reemplazado por el norteamericano. Esa oligar-

quia explotaba a las clases bajas para su beneficio. Roca produjo una modernización del país: integró a la nación y comenzó a llevar adelante sus ideales de "orden y progreso". Organizó y condujo la "campaña del desierto" y el país expandió sus fronteras internas, como resultado de lo cual las tierras obtenidas en la campaña fueron distribuidas entre la oficialidad y surgieron y se consolidaron los grandes latifundios. El país duplicó y hasta triplicó su población debido a los aportes inmigratorios. La escuela laica, la ley de matrimonio civil, los ferrocarriles, los frigoríficos, el mestizaje de ganado, el advenimiento de la clase terrateniente argentina fueron algunos de los cambios y las novedades que trajo el roquismo, que combinaba aspectos progresistas con otros reaccionarios que beneficiaban a un grupo muy pequeño y perjudicaban a amplios sectores de la población.

La reacción de los inmigrantes no se hizo esperar y dio lugar a la adopción del maximalismo y el anarquismo, que fueron contrarrestados por medio de la Ley de Residencia. El proyecto de Roca fue fundamental ya que determinó en gran medida el futuro del país. Juan B. Alberdi y Domingo F. Sarmiento cuestionaron, y este último renegó del inmigrante real, de la aglomeración de gente que se produjo con su llegada, sobre todo en Buenos Aires y Rosario. Para estos inmigrantes no había tierras ya que las conquistadas en la campaña del desierto habían sido repartidas por Roca y sus lugartenientes. Como resultado de esa situación aparecieron en las ciudades los conventillos.

Para comprender cómo se incorporó el conventillo al sainete es fundamental el concepto de "ideologema", que fue desarrollado por Voloshinov (1995: 197-227 y 249-255) y que implica un modo peculiar de relacionar la literatura y el teatro con la sociedad, evitando las relaciones mecánicas entre una y otra. El ideologema es un concepto que se refiere a las formas de manifestarse de las valoraciones ideológicas del mundo. Parte del supuesto filosófico de que la realidad concreta no existe; sólo existen las valoraciones ideológicas de esa realidad.

Los ideologemas pueden ser sociales, es decir, las formas de manifestar las valoraciones ideológicas del mundo (en este caso el conventillo era, en líneas generales, un lugar tenebroso que mezclaba familias "decentes" y marginales). Pero también hay ideologemas estéticos (literarios, teatrales), es decir, modos de

representación de estas valoraciones ideológicas en los textos y puestas en escena. Ambos ideologemas no tienen por qué coincidir. Por ejemplo, de Estrada (1949) describió el conventillo como un centro de prostitución y marginalidad, imagen que contrasta con la visión del conventillo que presenta el sainete, en el cual aparece una versión "abuenada", regida por el pacto de convivencia. Este pacto se va a romper con *Mustafá* (1921), de Armando Discépolo, por una cuestión de dinero (el problema de la querella entre Mustafá y Giacomo en torno a un billete premiado).

Volviendo a la situación política, al de Roca le sucedieron una serie de gobiernos conservadores que llegaron al poder por vía del fraude electoral. El país creció pero la mayoría de la población vivía en condiciones de gran pobreza. Algunos datos ayudan a configurar este período: en 1920 la Argentina era el sexto país del mundo; en 1914 había cuatro agricultores italianos por cada agricultor argentino; en 1916 se proclamó la Ley Sáenz Peña que establecía el voto universal, secreto y obligatorio. Ese año se realizaron las primeras elecciones libres e Hipólito Yrigoyen fue elegido presidente. Esto significó el acceso de la clase media al poder y la aceleración del proceso de modernización, en el que puede incluirse la reforma universitaria de 1918, que a su vez facilitó el acceso a la universidad a sectores de clase media. En 1914 estalló la Primera Guerra Mundial y la Argentina se declaró neutral frente al conflicto, determinación de la que resultaron enormes beneficios al país. Se produjeron intensos conflictos entre obreros y patrones que culminaron de manera sangrienta –con la intervención del ejército–, cuyos episodios más notorios fueron los denominados la "Semana trágica" (1919) y "Patagonia trágica" (1921). El mandato de Yrigoyen estuvo signado por un carácter aparentemente contradictorio: era un gobierno populista, que facilitaba el ascenso social, pero al mismo tiempo reprimía a los obreros radicalizados.

En 1922 asumió Marcelo T. de Alvear (radical antipersonalista), un político aristocrático y conservador. Su gobierno, entre 1922 y 1928, coincidió con el auge del sainete y del grotesco. Alvear llevó adelante una política "neoconservadora" y se alejó del reformismo moderado de Yrigoyen.

En 1928 personalistas y antipersonalistas rompieron su unidad, Yrigoyen fue reelegido y el país vivió un período de gran pros-

peridad. La bonanza económica acercó nuevos espectadores a los teatros. Mucha gente pasó de vivir en conventillos a tener un tipo de vivienda más digna. Hubo un verdadero auge de la clase media que luego de la "década infame" se reafirmó con el gobierno de Juan Domingo Perón.

Después del quiebre de la bolsa en Estados Unidos en 1929, crac que arrastró a las economías europeas y repercutió también en la Argentina, Yrigoyen fue abandonado por los grupos que lo apoyaban y se produjo el primer golpe de Estado moderno, que fue liderado por los sectores filofascistas de José Félix Uriburu.

Durante el período que acabamos de describir, la situación política favorecía el acceso al consumo y, por lo tanto, al teatro. Se inauguraron los grandes teatros y cada barrio pasó a tener el suyo, con sus respectivas compañías (que se dividían en dos grupos: las de teatro culto y las de sainete). Las compañías de "teatro culto" se apropiaron de formas de otras culturas, de prácticas teatrales de compañías extranjeras prestigiosas como la de Eleonora Duse, Sarah Bernhardt o Antoine. Sánchez comparaba este teatro con el de los Podestá con intención denigratoria. Nos remitimos a las carteleras de la época, que reproduce Gallo (1959: 28-29, 45-49, 66, 123-134), y a Guibourg (1978: 20-27)

Dentro de la renovación, el discurso más importante era el del naturalismo. El teatro naturalista argentino, en el que se mezclaban el costumbrismo y el naturalismo, se inició con Florencio Sánchez. Es decir, Sánchez recicló el costumbrismo anterior, cruzándolo con formas nuevas del naturalismo europeo. Éste implicaba una sucesión de cuadros destinados a mostrar las distintas fases de un problema social, por ejemplo, la degradación de un personaje. La intriga unía los cuadros y no existía el azar, la causalidad propia del melodrama, sino la causalidad y la fatalidad del temperamento y el ambiente. Había un enorme determinismo dado por la herencia y por el ámbito social.

Lección VI: el campo intelectual del 900

Nos habíamos referido a la evolución política, a la situación de la clase media emergente y al radicalismo. Éste es el primer punto a ser estudiado: la relación entre el campo de poder y el campo intelectual. Habíamos recomendado la lectura de Halperin Donghi, habíamos hablado del neocolonialismo inglés y norteame-

ricano y de los avatares de la inmigración en la Argentina. Con respecto a esta última, hemos observado, por un lado, la formación de la naciente clase media que permitiría la emergencia de nuevos espectadores para el teatro argentino y, por otro, el empobrecimiento de una gran cantidad de inmigrantes que se hacinaban en los conventillos. Esta situación ocurrió paralelamente a la aparición –dentro del campo intelectual correspondiente al teatro– de una serie de textos, algunos naturalistas del teatro culto y algunos del sainete español. También formaron parte del campo en ese momento compañías extranjeras con grandes actores como Antoine, que introdujo el naturalismo en Europa, y actores italianos naturalistas como Ermete Novelli y, especialmente, Ermete Zacconi.

Habíamos señalado, dentro de las clases populares, la aparición temprana del anarquismo y del socialismo. En 1896 nació el socialismo, cuyo órgano periodístico fue *La Vanguardia*, dirigido por Juan B. Justo. En 1897 se realizó la primera marcha de desocupados ante la que el gobierno conservador reaccionó duramente y en 1902 se promulgó la Ley de Residencia, mediante cuya aplicación la Justicia estaba autorizada a deportar a los "agitadores extranjeros". En esa época aparecieron dos grandes organizaciones obreras: una anarquista y otra socialista.

Se suscitaron intentos revolucionarios radicales que fracasaron: uno se produjo en el año 1890, con Leandro N. Alem a la cabeza, y otro en 1893. En 1904 el radicalismo, cansado de perder las elecciones por obra de los fraudes electorales, comenzó a adoptar la abstención revolucionaria como arma política. En esos años se produjeron varios enfrentamientos y el asesinato del jefe de policía Ramón Falcón. Roque Sáenz Peña, luego de asumir la presidencia, promulgó la ley del voto secreto y obligatorio que le permitió a Yrigoyen acceder a la presidencia en el año 1916.

A partir de 1910 la aristocracia concretó su panteón de próceres. En esta década, Leopoldo Lugones –autor faro de la época– y Ricardo Rojas fueron los artífices de la canonización del *Martín Fierro* como libro central de la tradición literaria; comenzaron a crearse las bibliotecas populares y a editarse libros a bajo precio. Al mismo tiempo se iba conformando el campo intelectual en el teatro. A partir de 1901 pueden observarse las amplias consecuencias que produjo en el campo el asentamiento de los Podestá y su

compañía en el Teatro Apolo (el cual compraron y al año siguiente comenzaron la temporada). La "historia oficial" de nuestro teatro -que comprende, entre otros, a los historiadores Raúl H. Castagnino y Luis Ordaz- señala este momento como la "época de oro" a partir del estreno de tres piezas: *¡Al campo!*, de Nicolás Granada, *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado, y *Jesús Nazareno*, de Enrique García Velloso.

La compañía de los Podestá estrenó obras de autores nacionales con cierta regularidad y apareció lo que podríamos denominar el primer autor premoderno del teatro argentino. Consideramos que Florencio Sánchez fue ese autor premoderno porque su ideología lo era, pero los actores que lo llevaron a escena no lo eran: la compañía de Jerónimo Podestá estrenó *M'hijo el dotor* en 1903. Alternativamente, las distintas compañías de los Podestá llevaron a escena *La gringa* (1904) -texto que anticipaba la ideología burguesa de la Argentina "crisol de razas"-, *Barranca abajo* (1905), y *En familia* (1905). Al mismo tiempo, dentro del campo intelectual y al calor de un nuevo público se dieron a conocer distintos capocómicos, ex integrantes de la compañía de los Podestá: José, Jerónimo y Pablo Podestá, el actor más importante de la época. Después surgieron otros actores dentro de esta misma compañía, entre los cuales podemos señalar a Florencio Parravicini, Orfilia Rico, Roberto Casaux, el dúo Vittone-Pomar y el dúo Muiño-Alippi y una serie de autores cultos como Florencio Sánchez, José de Maturana, Nicolás Granada, Vicente Martínez Cuitiño, Pedro Aquino, Roberto J. Payró y Samuel Eichelbaum. Asimismo, aparecieron numerosos autores que entraron al campo intelectual haciendo sainetes. Esto no excluyó a los autores cultos que ya mencionamos: tanto los "cultos" como los "populares" hicieron sainete. Los autores cultos hacían sainete en los "malos momentos", cuando fracasaba el repertorio serio, y los populares lo tomaban como el centro de sus obras. Entre los sainetéros podemos señalar a Alberto Novión, Enrique García Velloso, Carlos Mauricio Pacheco, José González Castillo, Armando Discépolo, Nemesio Trejo, Ezequiel Soria (primer director de la compañía de los Podestá en Buenos Aires), Alberto Vacarezza, Juan José Saldías, Alejandro Berruti y Carlos Raúl De Paoli.

Nos habíamos referido al hecho de la coexistencia de formas provenientes de culturas centrales y el reciclaje de formas pre-

existentes. De ellas, la forma más importante que penetró en el teatro argentino de la época fue el naturalismo, que se caracterizó por una sucesión de cuadros destinados a mostrar diferentes fases de un problema, unidos por la intriga (cr. Lección V). En el naturalismo no intervenía el azar, había una fatalidad marcada por el temperamento y por el ambiente, es decir, representaba un fuerte determinismo. En principio, el naturalismo se introdujo en la literatura argentina en las décadas del '80 y del '90, en autores como Eugenio Cambaceres y Julián Martel. En el teatro, el naturalismo entró recién a principios del siglo XX.

Los naturalistas franceses como Emile Zolá preconizaban la reproducción total de la realidad no estilizada ni embellecida, e insistían en la mostración de aspectos materiales de la existencia humana. Era un método positivista y cientificista, y estaba caracterizado por el objetivismo y por el intento de representar la realidad que, para el naturalismo, no es dialéctica sino que está marcada por el determinismo sin posibilidad de tesis, antítesis y síntesis. La realidad está siempre determinada por el mal. Es decir, el naturalismo está signado por un movimiento pesimista. En él abrevaron las grandes sagas narrativas de Emile Zolá y de Honorato de Balzac. El naturalismo petrifica al hombre en un medio inmutable y su tesis es demostrada por un desarrollo dramático absolutamente reglado. Es decir, el espectador no puede dar su versión del espectáculo que ve, debido a que el autor le señala todos los detalles de la obra, guiando su interpretación.

En Europa, el naturalismo se expresó a través de autores como Henrik Ibsen, August Strindberg; el italiano Girolano Rovetta; españoles como Benito Pérez Galdós; nórdicos como Hermann Suderman; alemanes como Gerhart Hauptmann; y rusos como Máximo Gorki. En primera instancia, la estética naturalista europea está basada en el medio. Todos los personajes están determinados por una reproducción fotográfica de la realidad. El medio influye totalmente sobre el carácter, la vida y el destino de los personajes. En segunda instancia, la lengua reproduce dialectos que el comediante debe repetir como imitación. En tercera instancia, la actuación debe crear la ilusión de vida total, ser una reproducción de la misma. Aparece la noción de la cuarta pared. El actor está rodeado de "nada"; debe actuar ignorando al espectador. Todas estas características creaban una fatalidad

determinista, así como la aparición de personajes desenmascarantes de aquellos que detentan la autoridad en la familia y en la sociedad. Generalmente, el conflicto se resolvía con el triunfo de los fuertes y la derrota de los débiles.

El naturalismo –por su determinismo– tenía una visión estática de los procesos sociales puesto que si el personaje está determinado de antemano, no tiene posibilidad de cambiar. Para los naturalistas, la esencia del ser humano era naturalmente mala. Había también una suerte de mitología del honor social e individual.

Al respecto, Lotman (1988) –teórico ruso– dice que en el teatro y en la literatura los personajes actúan por miedo o por vergüenza social; esta última es uno de los elementos que se reconoce en el teatro de Discépolo. El protagonista de Florencio Sánchez –al principio– tiene miedo social pero luego reacciona por vergüenza u honor social. En los personajes de *Barranca abajo* se advierte una poética sectaria del honor –que se puede comparar con la de los jugadores de cartas o los soldados– que responde a leyes implacables. Sin embargo, en Sánchez existía una visión limitada del naturalismo, perceptible en textos como *Barranca abajo*, en la que los personajes están limitados por el medio, pero esa limitación se halla atenuada debido a una mezcla con la práctica costumbrista.

En síntesis, el naturalismo pretendía presentar la escena como si fuera la "verdad" material y cerrada sobre sí misma. Trataba de integrar al actor en esa realidad, recortándolo en la historia y subordinándolo a lo psicológico o a lo fisiológico. Desde el punto de vista de la comunicación, era lo que podríamos denominar texto informativo, traslúcido y coherente. El mundo de la puesta en escena debía ser un mundo conocido, penetrable y abordable por parte del espectador. Las didascalias se presentaban como una especie de inventario descriptivo.

Todo texto es redundante, todo género tiene su propia redundancia para hacerse comprensible; en el naturalismo, esta redundancia es absoluta: los datos se reiteran una y otra vez para que el personaje exponga ante el espectador una realidad objetiva; es lo que se denomina "intento de comunicación objetiva". Las ideas expuestas en escena deben ser decodificadas de la misma manera en que son encodificadas, a diferencia de lo que

ocurre en autores no realistas que trabajan con un tipo de comunicación subjetiva. El naturalismo y el realismo intentan reducir a cero el grado de subjetividad que puede interferir en la comunicación.

El naturalismo presenta los denominados personajes "típicos", sin intimidad, traslúcidos, que se muestran a sí mismos, y son conscientes de sus carencias y defectos. En *En familia* (1905), de Florencio Sánchez, el personaje de Eduardo, por ejemplo, es inoperante, y a pesar de que sabe lo que le pasa, no realiza ningún intento por evitarlo. La intención del naturalismo reside en limitar el carácter ficticio del texto, para lo cual constantemente recurre a prospecciones (idas hacia el futuro) y retrospecciones (vueltas hacia el pasado), en un afán de coherencia y claridad en todos los niveles. Lo biológico y lo social determinan a los seres que pintan, lo que se verifica aún en el teatro popular argentino. En lo que a la puesta se refiere, tanto Ezequiel Soria como García Velloso trajeron de Europa –a principios del siglo XX– la idea de escenografías naturalistas.

El intertexto naturalista es fuerte. En 1903 llegó a Buenos Aires Antoine con su mujer Susana Després e hizo funciones en el Teatro Odeón –actualmente desaparecido–; regresó en 1908 y posteriormente durante la guerra. También arribaron a Buenos Aires actores italianos naturalistas como Ermete Novelli y Ermete Zacconi. Es necesario distinguir a los actores populares italianos (aquellos cuyo modelo de actuación es intertextual con el del actor popular argentino) de los actores italianos cultos (cuyo modelo de actuación es intertextual con el de los actores cultos argentinos), como Novelli, quien tenía un notable manejo de la voz, aunque a veces hacía pasajes de obras populares. Novelli arreglaba los textos a su antojo para sentirse cómodo. La dramaturgia del texto era sólo un primer paso que él cambiaba constantemente. Era un actor impetuoso, con un estilo barroco, cargado en ademanes y gestos. Zacconi también vino a Buenos Aires; era un actor igualmente naturalista pero más cuidadoso que Novelli. Su actuación tenía un intertexto del biólogo Cesare Lombrosso. Éste tradujo la idea de que la criminalidad tiene un rostro, idea que fue seguida por los positivistas argentinos. Zacconi también representaba un repertorio naturalista, integrado por textos de Henrik Ibsen y León Tolstoi. En estos actores apa-

reció la idea de Hamlet como enfermo: afirmaban que el personaje obraba así porque estaba realmente loco. Hamlet tenía grandes ataques en escena. Es más, convirtieron a Osvaldo en la figura principal de *Espectros* de Ibsen.

Todos estos procedimientos se introdujeron en el sistema teatral argentino, pero no de manera pura. Florencio Sánchez se apropió sólo de ciertos elementos naturalistas y los mezcló con otros provenientes del costumbrismo o del realismo preexistente en la Argentina. Así, escribió obras predominantemente costumbristas pero con un desenlace naturalista, como *Barranca abajo*, y más tarde otras en las que trabajó un equilibrio entre los dos principios constructivos de las diferentes poéticas (*Los muertos*, 1905). Es decir, el naturalismo con el principio del encuentro personal, y el costumbrismo con el principio de lo melodramático. En un tercer tipo de obras, como en *Los derechos de la salud* (1907) y *Nuestros hijos* (1907), también de Sánchez, prima el principio constructivo del naturalismo.

En Sánchez siempre aparece el problema del determinismo, algunas veces atenuado y otras de forma evidente. Existe una lucha constante entre los dos principios constructivos. El público y los Podestá –que como se dijo ponían las obras de Sánchez– mostraron preferencia por los elementos costumbristas, mientras que el público del campo y el propio Florencio Sánchez manifestaron inclinación por el naturalismo. Estas dos tendencias en pugna –la culta y la popular– están siempre presentes en la textualidad de Sánchez.

Habría un tercer hecho a analizar que es el lugar del teatrista dentro del campo intelectual y dentro de la sociedad. Este lugar ha sido marginal, y esta marginalidad no lo abandonó pues se prolongó alrededor de cien años. Ni Sánchez ni Discépolo ocuparon en su época lugares centrales dentro del campo intelectual. Tampoco Roberto Cossa, ni Augusto Fernandes en la época actual los ocupan. La sociedad le otorgó siempre al teatrista un lugar secundario: en ese momento no tenía un espacio importante en los diarios, y actualmente ocurre lo mismo. El teatrista debía ganarse la vida por otros medios para poder estrenar. Recién en 1910 la Cámara de Senadores promulgó la ley de propiedad intelectual mediante la cual el autor cobraba el diez por ciento de la recaudación, pues con anterioridad a su sanción el capocó-

mico o el dueño de la compañía compraba al autor –por apenas unos centavos– el texto dramático para toda la vida. El 21 de agosto de 1924 se fundó la Asociación Argentina de Actores (AAA), alrededor de la cual se agremiaron los actores. El actor no poseía beneficios sociales, era contratado y su vida era "comprada" por un empresario. De manera que el actor y el autor se fueron agremiando y limitando las posibilidades del capocómico, pero nunca al extremo de poder evitar la explotación. Hay que pensar el teatro de la época como una industria que producía constantemente textos nuevos que circulaban en revistas como *Bambalinas* o *La Escena*. Siempre había necesidad de textos y actores nuevos. Pero el capocómico exigía un lucimiento absoluto. Es decir, era una industria con lugares de poder claramente delimitados.

Nos resta señalar los problemas de recepción del sainete en su época y a través de los años hasta llegar a la actualidad. Tomamos como teoría algunos conceptos de las siete tesis de Jauss (1976). Además, seguimos el texto *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, de 1986. Jauss es un teórico alemán que junto con Iser (1978) fundó la teoría de la estética de la recepción. El punto de partida de Jauss fue tomar y revisar textos de otros autores para luego reformularlos, otorgándoles un nuevo sentido. Jauss plantea un cambio de paradigma en la historia de la literatura y, en nuestro caso, en el teatro. No se centra en una biografía del autor ni en los textos sino en la historia de las recepciones. Las obras no se mantienen idénticas y constantes sino que cambian según las recepciones de las que son objeto a lo largo de la historia. Toda historia de la literatura –en nuestro caso la historia del teatro– debe tener en cuenta el cambio que se produce a nivel de la recepción de la obra.

La teoría de la recepción nació en un momento en que la historia literaria estaba en crisis, ya que los estructuralistas de la primera época no pensaban que una historia literaria o teatral fuera conducente ni que los contextos fueran significativos para analizar los textos. Jauss cambió de paradigma porque no estudió textos sino recepciones, e incluyó este discurso –que produjo en los años '60– en su ya mencionado texto de 1967, con una edición castellana de 1976– cuya exposición dividió en dos partes.

En la primera realizó un cuestionamiento a las tres corrientes históricas anteriores: la historiografía tradicional, el marxismo y el formalismo ruso. A la historiografía tradicional le cuestionó el hecho de estar fundada sobre una base falsa, que era el concepto de fuente, es decir, sobre la idea de que para estudiar una determinada textualidad era necesario recurrir a las referencias e influencias del pasado. Jauss dijo que esta idea es jerárquica y elimina la posibilidad de creación en la crítica, ya que la primacía recae sobre el texto más viejo. La noción de influencia no es tenida en cuenta en su concepción, y nosotros hacemos lo mismo. Como ya dijimos, en lugar de influencia usamos el concepto de intertexto, y así analizamos la relación entre textos tanto del pasado como del futuro, sin establecer jerarquías.

En segunda instancia, Jauss cuestionó la idea del marxismo tradicional, que sostiene que a los cambios económicos le siguen cambios en la estructura literaria. Sostuvo que el marxismo puede realizar un aporte pero no desde este mecanicismo.

Finalmente, cuestionó al formalismo ruso, del que sin embargo rescató dos ideas –la noción de percepción y la noción de evolución– y las recreó.

Del formalista ruso Shklovsky (1970: 55-70) rescató los conceptos de "extrañamiento" y de "forma obstruyente", que se producen cuando se generan cambios en la literatura, en el cine y en el teatro, "desautomatizando" al lector o al espectador. Solamente su esfuerzo por decodificar la forma nueva u obstruyente produce el extrañamiento que le permite al lector o espectador captarla. Las formas viejas cristalizan o automatizan al espectador, en tanto la percepción de nuevos textos o de "textos problema" lo hace evolucionar para poder apreciar el arte.

Jauss también admitió la necesidad de una nueva percepción estética que, a su vez, crea un nuevo objeto estético. La concepción estética es germen de la idea que tiene Jauss de receptor. Sin embargo, sostuvo que tanto Shklovsky como los formalistas rusos no explicaron cómo se desautomatiza el receptor, ni el porqué de los cambios que se observan en la percepción. Para Jauss, estos cambios deben explicarse en función del receptor.

El cómo de los cambios estéticos teatrales halla su razón en la historia interna, en la evolución de las formas; mientras que

del porqué de los cambios da cuenta la serie social y sobre todo las distintas recepciones, los elementos propios del campo intelectual. Para Jauss, la única forma de conocer los cambios de percepción era estudiando al receptor. Luego estableció una distinción entre un receptor implícito y un receptor explícito de la obra.

En la segunda parte de la exposición, Jauss analizó el concepto de evolución desarrollado por Tinianov (1970: 89-100), otro formalista ruso. La evolución no consiste en un cambio de procedimientos, como decía este último, sino en un cambio producido en las funciones de los procedimientos. Por ejemplo, en el sainete y el grotesco encontramos los mismos procedimientos, pero la funcionalidad de la caricatura y de lo sentimental no es la misma. La evolución, entonces, debe ser pensada como un cambio en las funciones: una pasa a ocupar el lugar dominante en reemplazo de otra. Pero, dijo Jauss, ese dinamismo interno no explica los cambios. Lo que ocurre es que Tinianov tampoco tuvo en cuenta al receptor. Jauss sostuvo que no cambian los textos sino las recepciones. El sainete pasó también diferentes etapas en cuanto a la recepción. Sus procedimientos fueron cambiando su función estética de acuerdo con las distintas recepciones que tuvo y con las diversas lecturas. Por ejemplo, la función del sainete en su primera fase era hacer reír, mientras que en la segunda fase y en el grotesco era reflexionar sobre la realidad del país y de la ciudad.

Así, Jauss propuso el estudio de siete tesis. La primera sostiene que la historicidad de la literatura –en nuestro caso del teatro– se basa en la experiencia previa de los lectores con la obra. La literatura vive en la medida en que es leída. Siempre hay una actualización en cada lectura. Por este motivo, debemos investigar qué lectura tuvo un texto a lo largo de su historia y en función de qué ha sido leído el texto. Así también, el teatro vive en la medida en que se representa. Su existencia es siempre cambiante: nunca nos acercamos vírgenes a un texto teatral, siempre hay lecturas previas, canónicas, que limitan nuestra mirada como espectadores. Por ejemplo, si tomamos el teatro de Discépolo debemos analizar en función de qué ha sido leída la obra. Para cada una de sus representaciones debemos hacer un corte sincrónico en el eje diacrónico y analizar cómo fue cambiando el

sentido. Discépolo, en su época, fue un autor cómico aun cuando hacía grotesco. Cuando le pedían que definiera el grotesco, Discépolo afirmaba que era la forma de llegar a lo cómico mediante lo trágico. La gente se reía con sus obras porque eran consideradas costumbristas. Ése era el horizonte de expectativa del grotesco que tenían Discépolo y su época.

La segunda de las tesis define el "horizonte de expectativa", que corresponde al lector o espectador. El horizonte de expectativa es el marco de lectura dado por el lector-espectador, que está conformado por sus conocimientos literarios o teatrales acerca del género. El horizonte de expectativa varía con el tiempo. En este texto, el horizonte de expectativa es exclusivamente formal, teatral. Luego, Jauss hizo referencia a un horizonte de expectativa social.

La historia de la literatura o del teatro depende de la construcción de este horizonte de expectativa. Entonces, el objeto de esta historia consiste en reconstruir el horizonte de expectativa del momento del estreno de la obra y los diferentes horizontes de expectativas cada vez que se reestrenó esa misma obra; pero siempre desde el horizonte de expectativa actual. Se deben hacer varios cortes sincrónicos en el eje diacrónico, y estudiar cómo era recibido el espectáculo por la crítica, por la gente, por el director, por los actores. Las lecturas –como por ejemplo, la de Ordaz, la de Viñas y la nuestra– cambian el horizonte de expectativa. Ordaz leyó a Discépolo desde el costumbrismo, Viñas desde la serie social, y nosotros desde las leyes del género. Las lecturas son diferentes en una obra que siempre es la misma, desde un punto de vista inmanente. Cuando se realizan los cortes sincrónicos en el eje diacrónico se los hace desde un interés actual, desde el punto de vista estético-ideológico actual.

Habría que reconstruir lo que Mukarovsky (1977: 44-119) denominó norma literaria, es decir, las distintas concepciones de los diferentes lectores dominantes de una época histórica que crearon esa norma. En toda época la norma literaria les confiere un valor a los textos; en algunas el canon es más claro que en otras. El valor no es estético sino social y es ese valor social el que les otorga determinada función estética a los textos. En el '20 o el '30, la función estética dada a Discépolo fue valorarlo como sainetero. Discépolo se reconoció casi como un marginal dentro del campo

por no hacer teatro serio. Por el contrario, la función estética atribuida al teatro de Cossa desde los '60 hasta la actualidad es la del valor del "buen teatro", el teatro como testimonio de la realidad o como compromiso con ella. La función estética atribuida por la norma al teatro de Daniel Veronese desde los '90 hasta la actualidad es la de ser un transgresor a la norma realista. El campo intelectual es el que da la función estética a determinado teatro.

La función estética cambia según cambia el horizonte de expectativa sobre el teatro. Nadie queda fijado en una función estética para siempre sino que varía constantemente. Sí puede dejar de tener una función estética en cualquier momento. Hay un sistema teatral que siempre le atribuyó al teatro argentino la función de testimonio. Hay doscientos años de teatro argentino comprometido y testimonial. El teatro y la narrativa tienen una función estética diferente entre nosotros. Generalmente, cuando la gente concurre al teatro, lo hace por motivos ideológicos. Como dijimos, así lo determina, en cierta forma, el habitus social, las instituciones como la escuela, la universidad: se va al teatro para discutir.

La reconstrucción del horizonte de expectativa implica la reconstrucción del concepto de ficción y de realidad de una época. Nuestro sentido de realidad y de la doxa actual es muy diferente de aquél de la década del '70. El horizonte se ha cerrado mucho. El concepto de realidad de la clase media del '60 era, por ejemplo, la imagen de una Argentina como futura potencia mundial.

Por lo tanto, es fundamental que se reconstruya el horizonte de expectativa de la época, como también que se considere que ningún texto se presenta como una novedad absoluta. Aun la obra más audaz se hace con otros textos y otros elementos de la realidad social. Lo que permite estudiar un texto literario, según Fowler (1971), es la redundancia, la existencia de algún elemento ya conocido, que, justamente, es lo que permite su comprensión.

La tercera tesis se refiere a la distancia estética, que es la que existe entre el horizonte de expectativa que rodea la aparición de una obra y la capacidad de cambio de horizonte que trae la obra. Esta distancia estética se puede medir por la reacción del público y de la crítica: si la obra destruye muchos horizontes de expectativa es porque no estaba en el horizonte de expectativa de la época, es decir, no estaba en el reclamo ideológico del

momento histórico. El cambio de horizonte puede medirse no sólo por el rechazo que provoca una obra sino también por la crítica elogiosa que no la comprende. El teatro de Discépolo poseía una gran capacidad de cambio de horizonte. La crítica no comprendió que la poética de su obra era un grotesco criollo y no un sainete. Es decir, puede haber distancia estética tanto si se cuestiona el texto como si no es cuestionado. Un crítico que hace una crítica favorable a un espectáculo puede asimismo no haber entendido nada.

En los '60, cuando se estrenaron las primeras obras de Griselda Gambaro, había una cantidad de horizontes de expectativa de la crítica que fueron destrozados. Traía una novedad tan grande, que la crítica y los espectadores no la habían podido comprender. Se produjo un gran extrañamiento y una distancia estética. Jauss sostiene que las obras que no producen distancia estética son obras "culinarias", son recetas. Pensamos que no es así, ya que una obra puede no traer novedades y ser, sin embargo, importante por otros motivos sociales.

La cuarta tesis también se refiere al horizonte de expectativa. Éste da lugar a la formulación de preguntas a las cuales el texto es siempre una respuesta. La reconstrucción del horizonte de expectativa permite descubrir cuál es la respuesta del texto a los problemas de la época. Todo texto es una respuesta a esas preguntas. El sainete era una respuesta al conflictivo tema de la integración de los inmigrantes, por ejemplo. Toda obra aparece como resultado de un reclamo ideológico por parte del público que necesita que le respondan determinadas preguntas.

La quinta tesis remite a la fusión de horizontes. Habría que situar la obra dentro de la historia de la recepción. Esto permite advertir el valor virtual y el valor actual del texto. Es decir, el valor que tuvo en su época y el que tiene en la actualidad. Se debe fusionar el horizonte de expectativa del estreno de la obra con los distintos horizontes de expectativa de los diferentes reestrenos. No se trata sólo de captar el cambio del horizonte de expectativa en el público sino también en los directores. El director hace siempre una lectura del texto a partir de su realidad, de su cultura y de su actitud frente al arte. Entabla una negociación con el texto original. Aunque la puesta sea absolutamente comprometida con el texto, implica una lectura distinta por parte del

director. Las diferentes puestas en escena forman parte de lo que Jauss denominó "tradición", y de lo que nosotros denominamos "sistema teatral".

Lección VII: Recepción del sainete I

La recepción de los textos dramáticos y espectaculares no implica sólo la crítica: también incluye los reportajes, los puntos de vista, las relaciones con otras obras, etc. También es posible hablar con espectadores de una obra o de un género. Ya nos habíamos referido a norma, valor y función estética. Para Mukarovsky, la norma estética cambia con el tiempo y ese cambio tiene que ver con los cambios sociales. A partir de esta idea, Jauss estableció su concepto de horizonte de expectativa. En nuestro país, desde 1810 se le ha atribuido al teatro una función social, testimonial. Su función ha sido la de denunciar, cuestionar, ser testimonio de un referente concreto. Enunciemos, entonces, las restantes tesis de Jauss.

La sexta tesis considera que, además de ubicar los textos diacrónicamente, es necesario hacer cortes sincrónicos en el eje diacrónico. Ubicar los textos dentro del sistema, ver si son dominantes, emergentes o remanentes. De este modo se superaría la oposición inmanencia-historicismo.

La séptima tesis afirma que el estudio del teatro –en este caso– debe completarse con el estudio de la historia. La literatura y el teatro tendrían una función formalizadora y formativa. Para Jauss, en la lectura, el lector –y el espectador– modifica su universo estético y social, es decir que la lectura transforma al lector. Desde su perspectiva, la literatura proporciona normas estéticas y morales, abre la mente de los lectores y les permite mejorar. Por ejemplo, ciertos cambios del rol de la mujer en Francia dependieron, para Jauss, de la lectura de *Madame Bovary*. Esta tesis es quizá la más cuestionable, ya que las cosas podrían plantearse en sentido inverso, es decir: que la sociedad había cambiado y Flaubert se hizo eco de esa variación.

Para Jauss los textos son instituciones mudas en las que los lectores y las lecturas dejan marcas y el historiador debería saber leer en ellas.

Jauss fue duramente cuestionado desde la izquierda y su respuesta fue presentar una práctica renovada de su método (1973:

1-46) en la que se defendió de los embates de marxistas como Peter Bürguer, entre otros. El objeto de este texto fue elaborar una historia de la recepción de la *Ifigenia* de Goethe, reconstruir el primer horizonte de expectativas, ver qué pasó después y completar una fusión de horizontes. Jauss sostuvo que la obra de Goethe daba respuesta a las preguntas de ese momento al plantear que el hombre era libre frente a la divinidad. Esta respuesta, de hondo carácter existencial para su época, carecería hoy de interés. Algo similar ocurre con los textos que se suelen incorporar en los programas de la escuela secundaria, como *El sí de las niñas*, de Fernández de Moratín: lo que en su momento fue un texto cuestionador, hoy, por una serie de lecturas escolares, carece por completo de interés para los jóvenes estudiantes.

En las primeras lecturas de la *Ifigenia* de Goethe se destacaba la imagen de la mujer casta y pura, "salvadora" del hombre. Esta idea gozó de mucha popularidad, pero luego su vigencia comenzó a decaer porque este mito perdió valor. En esa pérdida de valor se halla en gran medida la explicación de la distancia entre las lecturas posteriores y el primer sentido que este texto tuvo para sus lectores. Entre la primera y la última concretización de un texto habría una serie de concretizaciones intermedias. Por medio de cada concretización, el lector intenta restarle ambigüedad al texto para darle un sentido. Estas concretizaciones son sociales y no individuales, como pensaba Iser.

Es importante estudiar la primera concretización, las posteriores y las lecturas canónicas actuales. Para ello hay que reconstruir los textos que aparecen implícitamente, la norma que los rodea, los comentarios críticos sobre el texto y su aspecto metatextual (las cartas del escritor, los prólogos, etc.).

Ya empezamos a decirlo en las clases anteriores: Jauss dividió la recepción en los conceptos de "efecto" y de "recepción", y reconoció que todo texto quiere producir un efecto, tiene procedimientos y una determinada funcionalidad estética. El efecto es inmanente al texto y, por lo tanto, no varía, en tanto la recepción corre por cuenta del público. Podemos decir que la recepción propiamente dicha se encuentra en la relación dialéctica entre el efecto y la recepción, que es histórica, entre lo que el texto "quiere ser" y lo que el público ve en él. ¿Qué ocurre cuando alguien ve un espectáculo? Se produce una lucha dialéctica entre el efecto

y el receptor. El resultado es la lectura. Toda recepción implica una dialéctica entre efecto y recepción: los sentidos del texto deben ser relacionados dialécticamente con el receptor histórico. La recepción no es objetiva pero tampoco inefable. Habría que estudiar, entonces, las lecturas canónicas, aquellas que crean la norma.

El horizonte de expectativa puede ser, entonces, implícito y explícito. El horizonte de expectativa implícito –en el texto dramático o espectacular– es cercano al concepto de efecto; el lector o espectador implícito es aquel al que está dirigido el texto y se reconstruye por medio del estudio de la poética. El lector implícito del sainete es el público popular de las primeras décadas del siglo XX.

El horizonte de expectativa explícito es el que corresponde al lector o espectador concreto. Es mucho más difícil de captar, depende de las entrevistas –de un trabajo de campo– y suele ser un tipo de estudio bastante decepcionante. El lector implícito proporciona gran ayuda para conocer al lector explícito. Dijimos que el de lector o espectador implícito es un concepto próximo al de efecto. Tiene que ver con el conocimiento de las pautas y normas acerca de cómo "debe ser" un sainete, con las reglas del género que están inscriptas en la conciencia de los espectadores. Cuanto más popular es un género, más conservador es su público y más fijas sus reglas. El sainete tiene una normativa, un efecto muy fuerte. Era un género fundamentalmente reidero, se repetían chistes, canciones, etc. El sainete era pura convención y no era de ningún modo un género realista, por ese motivo es refractario a las interpretaciones stanislavskianas. Su convención actoral, en los pasajes "serios", se basaba en un tipo da interpretación llorada, melodramática, cercana a la del tango (Tita Merello o Luis Sandrini son dos ejemplos paradigmáticos).

Jauss estableció, además, una nueva distinción entre horizonte de expectativa "literario", "artístico" o "teatral" y horizonte de expectativa "social". El primero de ellos tiene que ver con lo inmanente, con el lector implícito, y es un concepto cercano al de efecto. Según este concepto, todos "tenemos una biblioteca", un conocimiento que nos permite integrar las leyes de determinados géneros. Por ejemplo, si uno conoce el teatro del absurdo, le va a resultar más fácil acercarse a una puesta de esa textua-

lidad y a la tradición teatralista. El segundo de ellos se vincula más a aspectos sociológicos en un sentido estricto, relacionados con la clase social, el momento histórico, las formaciones e instituciones legitimantes, el campo intelectual –si el lector pertenece o no al campo–, su vida personal, etc. Todos estos elementos deberían ser tomados en consideración cuando se trabaja con las críticas.

Otro concepto importante para comprender la situación del sainete con relación a la recepción es el de canon (Jauss, 1986: 74 y ss). El canon (una colección de piezas consideradas valiosas y dignas de ser estudiadas y comentadas) tiene tres formas de concreción:

1) El canon reflexivo: se concreta en la cima de los autores o actores y está vinculado a los modos en que "dialogan" sus respectivas textualidades. Ejemplo de esto sería el diálogo que establecen Discépolo y Roberto Cossa en *La nona*, Griselda Gambaro con Harold Pinter o Discépolo con Pirandello. Este diálogo también puede producirse entre actores, por ejemplo entre Luis Arata y Osvaldo Terranova.
2) El canon socialmente normativo: es el canon propio de las instituciones culturales y educativas y se vincula a la institucionalización de los autores. La escuela, la fuerza normativa del teatro, o la universidad, son agentes fundamentales en este proceso.
3) El canon prerreflexivo: es el que se halla por debajo de la experiencia estética, por ejemplo el canon de los "jóvenes" que no están de acuerdo con las otras dos formas anteriores, de autores "subversivos" respecto del canon oficial.

Estos tres cánones establecen una relación dialéctica y extremadamente dinámica entre ellos. Por ejemplo, el teatro de Ricardo Bartís está pasando del canon prerreflexivo al socialmente normativo, aunque ese pasaje no se haya producido por completo. En toda sociedad de intérpretes hay varios cánones funcionando al mismo tiempo.

A continuación analizaremos la recepción del sainete. Distinguiremos tres épocas: 1) 1900-1930: época de auge popular; 2) 1930-1969: el sainete fue un fenómeno marginal desplazado, y

3) 1969 a la actualidad: momento de reinstalación del sainete, que se canonizó a partir de la lectura de Viñas (1969).

1) El sainete era leído desde el costumbrismo como un género liminar con lo artístico. Era fundamentalmente, para los "miserabilistas", la diversión del "populacho". Para Bosch, por ejemplo, "el sainete vive del público inferior", mientras que Leónidas Barletta afirmó que había creado el teatro independiente "para acabar con el fútbol, el sainete y el tango".

En 1921 se estrenó *Mustafá*, de Discépolo y De Rosa, obra en la que se rompe el "pacto de convivencia" del conventillo en el teatro. Los críticos, al referirse a esta obra, hicieron mención a este personaje como una "copia del turco familiar que todos conocemos". En realidad este personaje es una deformación caricaturesca del referente que la crítica no logra percibir debido a que leyó el género desde el costumbrismo. De Pacheco, por ejemplo, se dijo que fue un "pintor fragmentario y simple de la ciudad que amó".

Puede decirse que el sainete fue leído como un género costumbrista y no artístico y por lo general fue cuestionado. Un texto que critica duramente al género es "El teatro nacional", -recordemos que la denominación nacional era despectiva en la época- de Florencio Sánchez (1968: 168-173). Allí, el autor cuestionó a los Podestá, los minimizó, también a la gauchesca, al costumbrismo, e introdujo el concepto de verdad, de enorme productividad en nuestro sistema teatral. Pero el género que se llevó la peor parte fue el sainete: afirmó que se trataba de un "híbrido" promovido por empresarios inescrupulosos, surgido de la zarzuela española y cuyo único mérito radicaba en haber reemplazado al "chulo" por "el lunfardo".

Había críticos dedicados a comentar sainetes -muchas veces sus propios cultores- y por lo general hablaban más de la ropa y del público que de las puestas. El propio Sánchez recurrió al sainete cuando precisó dinero, pero en sus obras cultas, a partir de una mezcla entre naturalismo y costumbrismo, presentó una tesis social vinculada a la lucha de lo nuevo contra lo viejo. Creía en las utopías y en la incidencia social del arte. Sánchez estrenó con los Podestá y se consideraba un autor moderno, aunque no lo fue, especialmente por las puestas en escena de sus piezas por parte de estos teatristas.

El sainete era un gran negocio y por ese motivo era mirado con desconfianza desde los lugares centrales del campo intelectual. En esa primera época, como dijimos, el género se leyó desde el costumbrismo, lo cual era un problema ya que, desde esa visión, sus valores eran escasos porque era exagerado, estaba "mal hecho".

2) El sainete fue desplazado fuera del campo. En 1930 se publicó *Medio siglo de farándula*, de José Podestá. Ese mismo año tuvo su primera función el Teatro del Pueblo, de Leónidas Barletta, que se oponía a los Podestá a través de la noción de grupo. Para él, la función del teatro debía ser educar, y creía, además, que todos los autores anteriores eran mediocres. Pensaba que el futuro del teatro estaba en los narradores, lo cual fue un error, ya que aun el propio Arlt hizo un teatro inferior a lo que fue su narrativa.

Barletta consideraba que había que crear el teatro culto, el teatro "de arte" en la Argentina, y en 1930 fundó el teatro independiente, que se sostenía con el esfuerzo de sus miembros y en el que nadie cobraba por su trabajo. Luego, en los años '40 y '50 empezaron a aparecer los sótanos, una gran cantidad de grupos de teatro independiente que se enfrentaban a dos enemigos: el teatro comercial y el peronismo. Barletta partía de la idea, aún vigente, del "público niño"; de ahí que considerara que uno de los valores fundamentales del teatro era su claridad, su "transparencia" en la transmisión del "mensaje". Esta idea es fundamental, ya que si la obviamos no podemos entender el teatro argentino, por la incidencia que tuvo antes –Sarmiento, Alberdi– y después, desde los '30 hasta hoy, con variantes (Pellettieri, 2006).

En los '50 y '60 el sainete, entonces, era un género viejo. Aparecieron los teóricos del género que adoptaron una posición contraria al sainete. Nos referimos fundamentalmente a Gallo (1959), Ordaz (1946) y Carella (1957), quienes coincidían entre sí y con Castagnino (1968: 119-126) en que el género había ido decayendo por el afán de lucro de sus cultores. Gallo, por ejemplo, conocía el sainete a la perfección pero continuaba leyéndolo desde el costumbrismo y afirmaba que era reaccionario.

El primero en considerar que el sainete era un género teatralista fue Bonet (1948), quien señaló que hay que leerlo desde las contorsiones de la caricatura y el melodrama. En estas déca-

das, el teatro independiente relegó al teatro asainetado. En los '60, sólo quedaban unas pocas salas en la calle Corrientes que llevaban a escena comedias asainetadas, algunas de enorme éxito, como Cuando los duendes cazan perdices (1949-1953) de Orlando Aldama, protagonizada por Luis Sandrini. Eran comedias que contaban con un público remanente y que generalmente eran maltratadas por la crítica. A pesar de todo, algunos teatros independientes llevaron a escena sainetes (por ejemplo el Fray Mocho) pero con puestas que socializaban sus contenidos.

3) El movimiento de reinstalación del grotesco tuvo lugar a partir de la concepción de Viñas que en 1969 señaló su carácter de índice social del fracaso del proyecto liberal y su relación con el contexto social. Debemos considerar, además, la presencia de un nuevo público, constituido por la clase media porteña.

Lección VIII: recepción del sainete II. Sainete y teatro popular I

Cuando analizamos la recepción del sainete, hemos denominado a un primer período como época de auge popular (1900-1930); también nos referimos al circuito marginal del sainete, y a la contradicción del hecho de que autor y actor estaban en el campo intelectual pero su mensaje iba dirigido hacia quienes estaban fuera de ese campo, contradicción presente en los géneros populares en todo su desarrollo. Generalmente, las formas elitistas de la cultura tienen como destinatarios de su discurso al público del campo intelectual; mientras que el sainete (el teatro popular) tuvo como destinatario al público que estaba fuera de aquel campo y como resultado de esa situación era igualmente marginal la posición de sus autores y actores.

En las diferentes definiciones, habitualmente era calificado como un teatro costumbrista que revelaba tipos humanos en su medio, hablando su propia lengua, mostrando sus bailes y sus cantos; era visto como espejo de las costumbres populares argentinas. Pensamos que ésta es una visión poco significativa para la actualidad.

El segundo período comenzó en 1930 y se prolongó hacia fines de los '60. En él se observa al sainete como un género lentamente desplazado del campo intelectual, prácticamente ubicado fuera o en los límites, circulando fuera de los medios áulicos. En este

período, el sainete se volvió remanente para la crítica y ese carácter remanente se relacionó con otro hecho importante: la creación, en 1930, del Teatro del Pueblo (primer teatro independiente), como ya comentáramos en la Lección VII. Apareció la concepción del teatro moderno, el grupo teatral moderno, con su revista partidaria (*Metrópolis*) y con Leónidas Barletta, que era un militante en la lucha del "antisainete". Barletta hablaba de la existencia de un "público niño": entendía que el público que asistía al teatro podía ser iletrado, y, por lo tanto, la función del teatro era instruirlo.

El sainete es para nosotros un género teatralista, pero en ese momento se lo leía dentro del ilusionismo. Existen dos tendencias dentro del teatro moderno: la teatralista y la ilusionista. El ilusionismo tiene formas cercanas al realismo. Por ejemplo, las formas que se identifican con la cuarta pared, en cuyo caso el actor debe actuar ignorando al público, y éste debe olvidarse de su condición de público e identificarse, desde el punto de vista simpatético, con la suerte del personaje.

El sainete es un género teatralista. Es decir, le muestra al público que aquello que está viendo es "teatro". Evidencia la forma de actuación, busca que la música y las canciones le recuerden al público que está en el teatro. En *Fumadas* (1902) de Enrique Buttaro, por ejemplo, todo es muy teatral, artificial. Hubo que esperar a la década del '40 para que Carmelo Bonet dijera que el sainete no era costumbrista sino una exageración o caricaturización de las costumbres: ni aquello que se mostraba ni los personajes eran realistas, sino que estaban relacionados con el "ámbito festival de la vida". Pero en la época se publicó una serie de trabajos en la línea que había seguido Sánchez. Ordaz (1946) se pliega fuertemente a la idea de Sánchez: sostiene que el sainete era un género absolutamente comercial, cuyo desprestigio se debía a los mismos actores ya que éstos habían caído en las exageraciones de la "adoración de la boletería" y en la comercialización de la cultura. El libro de Ordaz es central en la historia oficial del teatro argentino. Es decir, es la interpretación del sector dominante del campo intelectual de los '40 y '50. Ordaz realizó un cuestionamiento del sainete y una exaltación del teatro independiente; la suya fue la primera historia moderna del teatro argentino.

El otro trabajo que se plegó a la idea de Sánchez fue el de Gallo (1959). Tuvo una interpretación negativa sobre la labor de los actores y autores. Sostuvo que la relación económica y social de los personajes era encubierta por el velo de lo sentimental y que por esto el sainete era un género mentiroso que llevaba al espectador al engaño. Ésta es una interpretación platónica: Gallo cuestionó ideológicamente al sainete y a sus actores. Además, partió de una idea "miserabilista" del teatro argentino al sostener que lo popular era decadente, y que se identificaba con el populismo.

En los años '40 y '50 el sainete pasó a identificarse con el peronismo, que tenía una idea cultural y teatral que no era moderna y se asentaba en el denominado teatro tradicional. El sainete, junto con el nativismo, eran las bases del teatro tradicional argentino. Por este motivo, Ordaz y Gallo asocian al sainete con el peronismo. Sin embargo, el sainete es anterior al peronismo e implica una ideología diversa.

El teatro independiente de la época consideró al sainete como un género menor; aun cuando grupos como Fray Mocho pusieron en escena obras como *Los disfrazados* (1953) de Carlos Mauricio Pacheco y *Mateo* (1958) de Armando Discépolo, eran adaptaciones que tendían hacia una interpretación izquierdista realista del género, como ya lo comentáramos al final de la Lección VII.

Hay una idea de enfrentamiento –en la modernidad teatral argentina– entre el teatro moderno como "entrada al mundo" y el llamado "teatro nacional" que intentaba mostrar desde dentro la realidad popular.

En esa época, el sainete circulaba en la radio, en la televisión, hasta que adviene el tercer período del sainete en 1969. En ese año, Viñas realizó una reinterpretación del sainete: lo leyó desde la serie social, mostrando el fracaso del proyecto inmigratorio liberal y de los ideales de los liberales como Sarmiento, Alberdi y Mitre. Viñas no penetró en los textos sino en el contexto; expresó el punto de vista semántico, conceptual y contextual de la época. Tuvo una interpretación contenidista y mecanicista de la literatura y del teatro, a lo que se sumó una confusión constante de los géneros.

El fracaso del proyecto liberal y su relación con el contexto social presentaron aspectos contradictorios. Había un sector de

inmigrantes que vivía en malas condiciones en el conventillo y otro sector que formó la clase media argentina más numerosa de América latina. Obviamente, el grotesco existió a partir de estos hechos pero, sobre todo, por la presencia de un público nuevo de la clase media emergente que advino gracias a que la Argentina no entró en la guerra mundial y a la llegada del gobierno democrático de Hipólito Yrigoyen.

Las relaciones mecanicistas entre texto y contexto pueden ser dificultosas. Viñas tenía un perimido concepto marxista de la cultura; actualmente nadie habla del mecanicismo entre sociedad y cultura. A determinados hechos sociales no necesariamente se corresponden con determinados hechos a nivel del teatro y de la literatura.

Esto ha dado como resultado que el costumbrismo fuera leído desde el realismo a secas. El Teatro Municipal General San Martín con Kive Staiff llevó a escena puestas realistas desde los '60 hasta la actualidad. Las obras parecen de Florencio Sánchez y no de Discépolo. Se le ha quitado todo lo que tenía de cómico, mientras que el grotesco es una mezcla de lo cómico y de lo patético. Ha habido una nueva lectura de Discépolo, quien ha sido dimensionado como autor nacional por excelencia. La cátedra, intenta realizar su lectura desde la poética del grotesco, viendo la selección y la combinación de los procedimientos desde un punto de vista ideológico-estético. También hay otras interpretaciones: por ejemplo, Bartís leyó a Discépolo desde el llamado "teatro de la resistencia; en *El pecado que no se puede nombrar* (1998), hay claros elementos discepolianos.

En este momento –salvo en los posmodernos– hay una coincidencia en señalar a Discépolo como el prefundador del teatro moderno en la Argentina, como un anticipador de éste. Griselda Gambaro afirmó que Discépolo es "nuestro dramaturgo necesario". Hay dentro del campo intelectual una revalorización de Discépolo y una relectura del sainete como género teatral. A pesar de esto, todavía encontramos prejuicios en su contra. Entonces, veremos tanto una lectura del sainete en autores modernos como Oscar Viale como la lectura de autores posmodernos, como Bartís.

El grotesco ha sido legitimado en el campo intelectual, no así el sainete. Nosotros vamos a estudiarlos desde las reglas del género, no sólo desde lo extratextual sino también desde lo intratextual.

Pasamos ahora al tema del sainete y del teatro popular. En todas sus épocas el sainete –desde 1890 hasta 1950– fue visto dentro del circuito teatral popular. Lo popular no es entendido como algo inmanente. El teatro –como toda la cultura– cambia. Por lo tanto, lo que es considerado popular hoy, puede no serlo mañana. Y viceversa: los hechos históricos pueden convertir en populares textos que no lo eran. Hay una dinámica del teatro popular, de sus fases. También hay una norma del teatro popular que varia con el tiempo. El sainete y el grotesco apelaron en su momento a formas renovadoras, modernizadoras. Constantemente hay una mestización de los elementos cultos con elementos populares; se realizan préstamos de un sistema teatral al otro. Hay elementos discepolianos que pasaron –en los años '70 y '80– al teatro culto. Por ejemplo, un texto como *La nona* (1977) es tributario del teatro del sainete y del grotesco. Y viceversa, hay procedimientos del teatro culto que aparecieron-en la década del '20 y del '30– en el sainete criollo y en el grotesco. Además, lo que es popular, por ejemplo, en Alemania, puede no serlo en nuestro país, y a la inversa. Es decir, la idea universal del teatro es bastante difícil de sostener. Lo popular no es universal. Es un concepto dinámico. No hay una definición definitiva del sainete. Las definiciones cristalizan los fenómenos.

Entonces, dijimos que el sainete para el campo intelectual de su época era considerado liminar, junto con el arte popular, como la letra y la música de tango.

Analizaremos lo popular teatral a través de la producción, de la circulación y de la recepción. En cuanto a la producción, trabajaremos con la constitución del texto dramático y de cómo se lo pone en escena, los procedimientos del texto dramático, los procedimientos de la puesta en escena y del actor, la forma en que estos procedimientos se seleccionan y combinan; es decir, sus funciones. Tanto los buenos como los malos saineteros utilizaron los mismos procedimientos. Sin embargo, se debe analizar cuál fue el resultado que produjeron, cuál era su función. También estudiaremos la búsqueda –a nivel de la recepción– de una identificación asociativa. El texto dramático y el texto espectacular del sainete son siempre transparentes para el público; con una causalidad directa, con pocos lugares de indetermina-

ción. El director puede aclarar esos lugares de indeterminación o tomar lugares de riesgo frente a ellos.

Veremos también la concreción –en el sainete como pura fiesta– de un espacio de cruce, como es el patio, u otros lugares de la casa, donde aparecen los diferentes registros ideológicos y lingüísticos, parodiándose los unos a los otros. Hay una parodia pero ésta nunca finaliza mal, porque la armonía está asegurada mediante el famoso pacto de convivencia.

De esta manera, se concretó el ideologema del conventillo "abuenado". Otra característica del sainete es que puso en escena una semántica del pueblo –que casi nunca había sido recogida por la cultura culta–, una articulación diferente entre lo tradicional y lo moderno.

El sainete tuvo una productividad en el teatro argentino- que puede observarse en el teatro culto aun cuando en la corta y media duración este haya prevalecido sobre él. En los años '30 y '40 se produjo una suerte de competencia, en la cual triunfó el llamado "teatro de arte" sobre el sainete. Sin embargo, éste –a pesar de haber sido derrotado por el realismo– ha aportado, a partir de su teatralismo, una manera distinta de ver al propio realismo. Por ejemplo, *Nuestro fin de semana* (1964), *Soledad para cuatro* (1961), *Los prójimos* (1977), etc., son obras del realismo reflexivo de la primera fase, en las que prima el realismo mimético. En cambio, en su segunda fase, en *La nona* (1977), por ejemplo, se percibe la productividad del sainete y del grotesco, ya que la tesis realista –que es tan fuerte como en *Nuestro fin de semana*– se expresa a través de procedimientos y personajes teatralistas. Dentro de un contexto realista, el personaje de la Nona es teatralista, en tanto que Carmelo proviene de la poética del grotesco o del sainete; la Nona es un personaje absurdo dentro de un panorama realista.

En el realismo de la segunda fase –como en *El viejo criado* (1980)– es manifiesta la productividad del sainete. Éste es un sustrato en el teatro argentino, ya que siempre aparece de una forma u otra. En los sistemas teatrales nada desaparece. El sainete reaparece constantemente aun en los textos evidentemente realistas; sobre todo en la época del "proceso" militar, cuando lo mimético no alcanzaba para mostrar la monstruosidad de lo que

ocurría. El teatralismo tiene la posibilidad de ser más fuertemente simbólico que el realismo, y de mostrar más con menos elementos. El realismo es un género maximalista, mientras que el teatralismo moderno es minimalista y simbólico.

En cuanto a la circulación, el sainete lo ha hecho de diferentes modos. En su época careció de la forma libro, aparecían en revistas como *Bambalinas*, *La Escena*, *El Teatro Nacional*, que eran de publicación semanal y tenían un director. Por ejemplo, *Bambalinas* (1919) fue fundada por Federico Mertens, un comediógrafo destacado.

En el comentario a las obras –que no eran hechos por grandes artistas o universitarios– en general se criticaba a los actores que no respetan los textos, aparecían chismes de vestíbulo, reproducciones de críticas positivas al texto, apologías al capocómico.

Otros directores de revistas –en distintas épocas– fueron Enzo Aloisi, Enrique García Velloso, José González Castillo que, como sabemos, fueron además autores de sainetes. Estas revistas organizaban concursos, y en el que se realizó en 1911 Vacarezza se consagró con *Los escruchantes*. Un "escruchante" es un ladrón. El premio fue el estreno de la obra en el Teatro Nacional, considerado en esa época como la "Catedral del Género Chico". En ese momento era dirigido por el empresario Pascual Carcavallo, quien descubrió a Discépolo y a quien éste entregó un número importante de sus obras, incluso *Muñeca* (1924) –texto "culto", un grotesco a la manera italiana–, para que fuera estrenada en dicha sala.

El auge de las revistas teatrales nació en la década del '10 y se debió a las campañas de alfabetización de Sarmiento, sobre todo en la provincia de Buenos Aires.

La revista *Caras y Caretas* (1898) basaba su éxito en la variedad. Era superficial, con anécdotas, reportajes a "estrellas" y a personajes de la sociedad; también publicaba cuentos –cuyo autor era algún escritor importante– que aparecían firmados con seudónimo. Ente 1900 y 1910 se publicaron novelas semanales en forma de folletín, novelas de carácter sentimental que se agotaban. Buenos Aires se convirtió, paulatinamente, en una ciudad productora de gran número de revistas populares. En la década de 1910 aparecieron las revistas *Billiken* y *El Gráfico*, esta última considerada como lujosa para el deporte, especialmente

para el fútbol. También comenzaron a editarse en la década del '20 y del '30 las letras de los principales tangos y las revistas *El Canta Claro* y *El Alma que Canta*, que aparecieron hasta la década del '50.

Las revistas tendían a la socialización de la cultura: tenían un público numeroso tanto en Buenos Aires como en los suburbios y en el campo. Los elencos integrados por gente de los barrios organizaban puestas en escena, se reunían para leer obras y hacer representaciones. Estas revistas circularon gracias a la ley sarmientina de educación laica y obligatoria.

En ese momento la cultura popular se convirtió en una especie de avanzada artística en el país, proceso que se vio coronado con la primera transmisión radial comercial en el mundo. El 20 de agosto de 1920 transmitieron desde el Teatro Coliseo *Parsifal* de Richard Wagner. En 1941 la incipiente Radio Porteña comenzó a transmitir obras desde los teatros. Todavía en las décadas del '50 y del '60 se continuaba con ese tipo de programación. Incluso durante la época peronista, cuando las obras contenían "malas palabras" se realizaba un corte y luego se continuaba con la transmisión. Así se fue creando una incipiente cultura popular, una suerte de "biblioteca de los pobres", democratizadora.

En 1921 se realizaron las primeras transmisiones de box y de fútbol. Los comentaristas de fútbol transmitían desde un costado de la cancha, ubicados en una mesita. Fue una etapa de circulación del teatro popular y de todo lo que tuviera elementos populares o populistas.

En los '50 el sainete reapareció en la radio. Para profundizar sobre el tema de la radio y lo popular hay dos libros recomendables. Uno es de Ricardo Gallo, titulado *La radio*, volumen I, de Editorial Corregidor; y el otro es de Patricia Terrero, titulado *El radioteatro*, publicado por el Centro Editor de América Latina en 1970.

La circulación de lo popular se hizo muy intensa y la recepción de los modelos españoles comenzó a ser productiva (véase Anexo I), pero luego evolucionó hacia los límites del género popular.

En el sainete, el contexto social y artístico limitaba al texto, que dependía de una tríada integrada por el capocómico, las ansias de recaudación del empresario y los gustos del público. Estos tres elementos condicionaban constantemente al texto. Surgieron quejas sobre esta situación entre los saineteros más

reconocidos como Carlos Mauricio Pacheco y Discépolo, que se sentían aprisionados por las leyes de un género popular "muy cuadrado", regido por normas excesivamente estrictas, y pretendían libertad. Este tipo de espectáculos tuvo –en su momento– "cero" de distancia estética con el espectador, pero una gran distancia estética con respecto a los críticos "serios" del campo intelectual.

En cuanto a las respuestas del sainete a las preguntas que le formulaba la época, podemos decir que nos encontramos ante un género absolutamente reglado que trataba de representar a los sectores populares de una manera diferente a como lo hacía la llamada cultura culta. Aun el sainete como pura fiesta pretendía mostrar a los personajes populares desde su mismo espacio-tiempo, desde su imaginario. Los personajes populares del sainete no se parecían al público sino al imaginario del público, a la idea que el público popular tenía, o deseaba tener, de sí mismo. Es por esto que los primeros sainetes recurrieron a la temática del amor melodramático; por ejemplo, en *Fumadas*. Este tipo de teatro tuvo un gran arraigo en el espectáculo porteño de ese momento.

Es necesario hacer una distinción entre las dramaturgias, para luego profundizar en la dramaturgia popular. Desde el punto de vista de la interpretación de la realidad, existen dos tipos: dramaturgias de lo particular, que entregan al lector-espectador imágenes en bruto que se resisten a ser trasladadas a una realidad reproducida. Son ambiguas, de gran riqueza y productividad semántica, pero no disponen de una imagen global y unificadora del mundo, no responden a una reproducción de la realidad fáctica sino absolutamente fragmentaria. En este tipo de teatro no se elabora ya una sola dramaturgia, que agrupe artificialmente una ideología coherente y una llamada "forma adecuada", sino que se apela a varias poéticas dentro de un mismo texto. Se trata de un espectáculo fragmentario que delega en el actor la tarea de organizar el relato de acuerdo con su propia visión. Más que de dramaturgia habría que hablar de acciones dramáticas u opciones dramáticas. Es un tipo de dramaturgia que cree en lo heterogéneo. Por ejemplo, el modernismo barroco del absurdo y de la neovanguardia.

Por otro lado, también existen dramaturgias de lo general, que interpretan la realidad para entregarla en sus principios funda-

mentales, recurriendo a la experiencia propia del espectador. Éste sería un teatro para el público. Esta dramaturgia dispone de una imagen global y unificada del mundo. Cree en una sola dramaturgia que agrupa "una ideología coherente y una forma adecuada". Por ejemplo, el realismo.

El sainete estaría ubicado en una dramaturgia más cerca del realismo en cuanto a su relación y distancia. El espectador sainetero no apela a la realidad sino a una suerte de ideologización o caricaturización de la realidad. Es un género teatralista pero tradicional, por lo que estaría ubicado dentro de la dramaturgia de lo general.

El tema de lo popular tiene muchas contradicciones. El artista popular moderno tuvo la contradicción de dirigirse a un público ajeno al campo intelectual, pero pretendiendo –al mismo tiempo– estar inserto en ese campo. Éste fue el caso típico de Discépolo y de los saineteros. Lo popular no tiene una visión única, sino que depende de la sociedad y del momento histórico que se vive. Es un hecho fundamentalmente dinámico.

Por lo general, lo que parece ser fácil de definir, no lo es; sobre todo en el caso del teatro popular de la Argentina entre 1884 y fines de la década del '50. Era más fácil reconocer al receptor implícito en la poética correspondiente a ese período que al explícito. El receptor implícito está en los procedimientos y en las formas en que se los selecciona y combina, en la poética de la obra.

Menéndez Pidal (1945) realizó una distinción entre lo tradicional, lo popularizado y lo popular. Lo tradicional se identifica con lo folclórico. Es típico de las culturas y tradiciones campesinas, y está representado por aquellas expresiones de las que nadie recuerda quién es el autor, pero que la gente sigue reiterando, ya sean textos teatrales, canciones u otras formas; los recuerdan y los modifican cada vez que éstos son actualizados. Por ejemplo, el cancionero tradicional argentino varía según las regiones. Lo tradicional es el resultado de la producción del pueblo, y está estrechamente relacionado con la cultura oral. Así, se establecen diferentes versiones que se desarrollan en la larga duración histórica. Son textos que aparecen en la literatura argentina, no en el teatro argentino. Es, como diría Menéndez Pidal, algo que se pierde "en la noche de los tiempos".

Lo popularizado se pone de moda en un determinado momento y luego desaparece. Es de cortísima duración y es propio de la cultura de masas, la cultura enlatada que se usa y se tira. Por ejemplo, en la cultura argentina, lo popularizado excede al campo intelectual, sobrepasa la cultura de elite, se desplaza más allá de este grupo. Por ejemplo, las canciones de Palito Ortega.

Por último, lo popular es una instancia intermedia. Lo popular se prolonga en el tiempo, tiene una duración media. Es el resultado de una cultura de ciudad, tiene un autor concreto y sintetiza los límites de la vida del pueblo. Es el resultado de una obra de un autor que se siente pueblo. Y se establece un canon popular. Un ejemplo de popularidad es Carlos Gardel. El teatro que puede ser considerado popular es el de Discépolo. Hay un tipo de sainete de Castillo, de Novión, que encarna un teatro popular.

Lo clásico implica un nivel de canon estético áulico. Es tan central que pasa a ser excéntrico porque se adapta a todas las épocas. Gardel es un clásico popular. La sociedad y el tango que le dio origen ya no están presentes; sin embargo, Gardel sigue cantando, tiene una vigencia clásica.

En Buenos Aires lo popular nunca ha sido revolucionario a nivel social, sí rebelde a partir de la inestabilidad del héroe, salvo algunos textos socialistas y anarquistas de principios del siglo pasado. El teatro popular fue, en sus comienzos, un teatro comercial. Creó personajes rebeldes, no revolucionarios. Un rebelde es un transgresor que no tiene un plan nuevo para cambiar la sociedad. El rebelde, al transgredir la norma, lo que logra es asegurarla. El personaje Martín Fierro es un ejemplo de un personaje rebelde, porque transgredió la ley pero no tenía una ideología cultural o social de recambio. Esto lo heredó el teatro popular con *Juan Moreira*.

El teatro argentino creó más adelante, en los '60, al inadaptado, que no era ni un rebelde ni un revolucionario. El inadaptado era aquel que cumplía su labor en la sociedad puntualmente. El protagonista de *La fiaca* (1967) de Ricardo Talesnik era un inadaptado. Era el mejor empleado de la oficina, pero un día "tuvo fiaca" y no fue a trabajar. Este personaje pasó a ser un problema para su familia, no logró ser socialmente como quería y se convirtió en un ser insoportable para el núcleo familiar y sus amigos. Esto

aparecía de manera incipiente en el grotesco criollo y en el sainete reflexivo: en *Los disfrazados*, por ejemplo, también apareció el inadaptado, que no aceptaba las leyes sociales pero se ponía una máscara de comodidad, de integración.

Este tipo de teatro popular tiene un problema grave. Por un lado, utiliza ciertos procedimientos del teatro culto, y por otro, pretende concretar un sistema teatral diverso del culto. El libro de Grignon y Passeron (1992) señala que frente a lo popular hay dos actitudes fundamentales. Para estos autores, existe en un principio el "relativismo cultural" y la "legitimidad cultural" frente a lo popular. El relativismo cultural pone en duda a la llamada cultura culta, sosteniendo que en el plano de la cultura todo es condicional y depende del momento. La exageración de esta forma sería el populismo, que para el campo intelectual elitista es considerado como algo nocivo. El campo funciona con la legitimidad cultural que nace de un arte clásico legitimado por generaciones de críticos. La exageración de esta forma sería el miserabilismo, es decir, el concepto de lo popular como algo miserable, no estético (como cultura subalterna).

Bourdieu (1988) señaló que para este miserabilismo existen tres gustos. En primer lugar, la base cultural, estética, ideológica de la burguesía francesa es, para Bourdieu, tener un gusto "legítimo y distinguido". En el "gusto distinguido", la distinción está dada por la distinción misma, por la formación del burgués en la sociedad francesa "miserabilista". Por ejemplo, sería el caso del burgués que ve una obra de Molière. El campo intelectual argentino, al igual que el francés, es miserabilista.

En segundo lugar, el "gusto medio" está representado por lo poco discreto. Sería el gusto no del todo aceptado por la burguesía francesa. Por ejemplo, los desnudos del cine que pretenden captar la mayor cantidad de público.

Por último, el "gusto popular", generado por la cultura industrial o la industria cultural. El gusto popular se expresa en la manera en que los individuos de clase baja escuchan mala música, leen historietas, o en las estatuas de las plazas (comparándolas con la escultura de los museos), etc. Lo popular es un gusto muy limitado y cercano al populismo.

Tras largos años de miserabilismo en el campo intelectual, durante la primera época del peronismo surgieron manifestacio-

nes culturales que pretendian expresar lo popular y que resultaron un fracaso, entre otras cosas porque la mayor parte del campo intelectual era antiperonista. El populismo cultural se institucionalizó en los '70, cuando se produjo el redescubrimiento –por parte de la burguesia universitaria– del peronismo. Surgió una interpretación de la cultura popular. Lo que había sido excéntrico pasó a ser céntrico y viceversa. Desde 1972 hasta 1975 lo culto fue desplazado del lugar que ocupaba y reemplazado por lo popular, y entonces se pasó a estudiar lo popular como el fenómeno de mayor importancia.

Tanto la tendencia al relativismo como la que se inclina por la legitimación cultural tienen sus exageraciones. El campo intelectual argentino tiene una actitud desdeñosa con lo popular. Intentaremos enfrentar este fenómeno, liberándonos del determinismo de las dos tendencias y de la suposición de que la cultura áulica y la cultura popular son compartimientos estancos. Para nosotros, se producen préstamos mutuos dentro de esas culturas. Aunque, en general, desde la cultura áulica se ha visto al teatro popular como algo remanente.

Cada campo tiene su peculiaridad: cuanto más evolucionado es, menos se acentúa la diferencia entre lo culto y lo popular. La exaltación de lo popular comenzó con los prerrománticos alemanes, que indagaban en el "espíritu del pueblo" buscándolo en creaciones tradicionales y folclóricas. Aquí nació la confusión entre lo tradicional y lo popular, pero es necesario tener en claro que no todo lo popular es tradicional. El romanticismo hizo más fuerte esta idea y llamó "poesía popular" a aquello que "brota del alma" de la comunidad. Esto fue sostenido por los hermanos Grimm.

Georg W. F. Hegel identificó lo popular ingenuo con lo nacional, confusión que hizo estragos en la época de Adolf Hitler, ya que éste adoptó esta idea como un hecho ligado a lo tradicional y la equiparó con el nazismo.

En este siglo, la concepción marxista del arte popular –respaldada por la escuela de Frankfurt, de la que formaban parte Herbert Marcuse y Theodor Adorno a partir de la década del '20– identificó la cultura popular con la industria cultural.

Capítulo 2

Lección IX: Sainete y teatro popular II

Lo popular constituye un término sumamente contradictorio. Bertolt Brecht sostuvo al respecto que lo que ayer era popular, hoy puede no serlo y viceversa. Lo popular está ligado a un momento y a un lugar particulares y los espacios entre lo tradicional y lo popularizado se erigen como sus límites.

Continuando con lo que afirmáramos en el final de la lección anterior, recordemos que los románticos confundieron lo popular con lo tradicional y lo folclórico; que para Hegel lo popular se mezclaba con lo tradicional y lo nacional de manera ingenua. El nazismo tomó la idea del alma popular y tradicional como la única verdad posible. Censuró, entonces, todas las formas de arte que consideró estetizantes por ser decadentes (al tomar París, por ejemplo, Hitler clausuró la sala de los expresionistas pues estimaba que esa era forma anti-natural y anti-popular. Consideraba "degenerado" el arte que no era representativo).

Dijimos también que Grignon y Passeron han establecido una distinción entre "relativismo cultural" y "legitimidad cultural". El relativismo cultural está a favor de lo popular, y sostiene que toda forma cultural es relativa a un tiempo y lugar. Asimismo, cuestiona las formas áulicas. Este relativismo tiene su exageración en el populismo. Frente a esto, existe la denominada legitimidad cultural: la idea de que la única forma posible es la cultura áulica. Su exageración consiste en pensar que todo lo popular es populista, es decir, que tiene su origen en formas oficiales de poder, de cultura, y es atribuido al pueblo para traicionarlo.

Tomaremos una posición intermedia, como lo hacen Chartier (1996) y Ginzburg (1981), quienes sostienen que lo popular, que no es un concepto único, y lo culto no son compartimientos estancos. Lo popular no es solamente lo opuesto a lo culto. Junto con Chartier y Gingzburg sostenemos que lo popular y lo culto constantemente sufren mestizaciones, intercambios. El teatro popular ha tomado elementos del teatro culto –como lo ha hecho, por ejemplo, Discépolo– y luego los ha devuelto al teatro culto. Es el caso de Discépolo en relación con Pirandello por un lado y, por otro, en relación con *La nona* de Roberto Cossa, por ejemplo. Lo culto tuvo productividad en los textos criollos (pertenecientes al género popular). Del mismo modo, lo popular discepoliano y sainetero tuvo productividad en lo culto, en textos como *La nona*.

Lo popular en el teatro argentino generalmente apareció, ya lo dijimos, como forma teatralista, frente a las formas ilusionistas. Recordemos que teatralista es aquel género que le hace sentir al público que está en el teatro. Consiste en aquel hecho cultural que trabaja con artificios a la vista, tanto a nivel de la actuación como a nivel textual. Por el contrario, entendemos que el ilusionismo –realismo– no es sino aquello que intenta "hacerle creer" al público que está ante una verdad y trata de encubrir la enunciación teatral. Los teóricos de la Escuela de Frankfurt (Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Walter Benjamin) cuestionaron, en la década del '20, a la llamada "industria cultural". Identificaron a la cultura popular moderna con la industria cultural, es decir, con el advenimiento de la radio, la televisión, los cómics... Llevaron a cabo una cruzada en contra de la industria cultural (Perlini, 1976). Adorno sostuvo al respecto que la única salida para el arte era la vanguardia, que se erigía como posibilidad única para despejar dudas, introducir novedades entre el pueblo. La industria de la cultura fue creada por la sociedad de consumo, está manejada –de acuerdo con estos teóricos– por los líderes de esa sociedad, de modo que el hombre se convierta en un consumidor que atomice sus gustos y se vuelva fascista. La idea del obrero fascista aparece en estos teóricos izquierdistas. El papel de los medios de comunicación es el de manipular al pueblo y ejercer un poder corruptor. La industria cultural crea, entonces, una clase obrera pasiva, que no hace más que consumir historietas y ver series de televisión, en aquel

momento, novelas de radio. Estos autores hicieron un cuestionamiento general a la sociedad moderna, señalando su racionalización, burocratización, manipulación y administración total de la sociedad con fines fascistas.

En este sentido, resultan sumamente interesantes los planteos de Eco (1968). Frente a la cultura de masas, según Eco, por un lado se encuentran aquellos a quienes denomina "apocalípticos", es decir, los elitistas, entre ellos los teóricos de la Escuela de Frankfurt. Los apocalípticos consideran que la cultura popular no consiste sino en formas del poder de derecha que manipulan a la clase obrera. Por otro lado, los "integrados" aceptan la sociedad de consumo y la cultura popular como nueva forma de cultura, como forma de democratización de la cultura. Eco toma una posición equidistante tanto del populismo como del elitismo o del miserabilismo, una posición intermedia, estableciendo los beneficios y los perjuicios que conlleva cada una de las dos posiciones.

El sainete surgió en un momento en el que la cultura de masas era incipiente. Algunos teóricos, como Marco et al (1974: 126), consideraron que el sainete constituía una proto-industria cultural, puesto que tenía las características de una industria cultural: lo producían autores cultos, existía un grupo de productores -los actores- que trabajaban de manera concreta y de sol a sol, los límites de la creación estaban enmarcados por los gustos del público, del capocómico y del empresario. En el sainete todo estaba muy reglado. Sin embargo, esa incipiente industria cultural ofrecía resquicios por los que se podía filtrar la innovación, autores como Pacheco, Discépolo, Novión, por ejemplo; o actores de la valía de Pablo Podestá, Florencio Parravicini y, posteriormente, Luis Sandrini. En el sainete aún era posible el cambio.

Eco desarrolló una serie de críticas a la cultura de masas:

- Se dirige siempre a un público amplio con el intento de satisfacerlo. Evita propuestas originales que pueden disgustar a algún sector. El sainete, por ejemplo, daba una visión caricaturesca del inmigrante, ofreciendo pocas variantes en este sentido. Dado que constituye un género teatralista, el inmigrante del sainete no se parecía al real. Una característica que consideramos sumamente sugestiva consiste en que esa visión va cambiando: en el sainete

como pura fiesta el inmigrante aparece como un personaje que hace reír; en el sainete tragicómico, como un personaje patético frente a la sociedad y, en el grotesco, se transforma en un personaje patético frente a sí mismo. En la comedia asainetada recobra la finalidad de producir risa.

- Es un mensaje destinado a una clase homogénea; destruye las características de todo grupo étnico. No propone modificaciones en la sensibilidad o en el gusto de las masas.
- No fomenta la reflexión, sino que alienta las emociones inmediatas.
- Los consumidores se ven sometidos a la ley de la oferta y la demanda. Esta ley rige no sólo al sainete sino a todo el teatro comercial en Occidente. Frente a la sociedad de consumo, la industria cultural no tiene espectadores sino consumidores.
- Borra las diferencias entre las elaboraciones de la cultura popular superior y los productos de entretenimiento.
- Estimula una visión pasiva y acrítica del mundo. Trabaja sobre las opiniones comunes, las frases hechas, reafirmando lo que ya es aceptado socialmente y favoreciendo, así, el conformismo.
- Es empleada frecuentemente por la clase dominante con fines de control. Las formas populares en la industria cultural de Occidente en general son formas de control cultural.
- Utiliza modelos impuestos por el poder para impedir el progreso de las masas.

Asimismo, Eco señala también una serie de ventajas de la cultura de masas:

- Es democrática: un amplio grupo social participa con iguales derechos que el grupo áulico en la vida pública. En términos actuales, establece un consumo y un disfrute de las comunicaciones.
- Ejerce identificación: el consumidor tiene una imagen de sí mismo.
- Al igualar los gustos, los medios tienden a eliminar ciertas diferencias de clase y a unificar las sensibilidades nacionales.

- Favorece la divulgación de información.
- Concreta defensas en contra de la marginación de las clases populares.
- Colabora en la renovación de la cultura, es decir, favorece la incorporación de novedades, tanto a nivel de lengua como a nivel de sentido. El grotesco criollo, por ejemplo, mediante su relación con el grotesco italiano, incorporó el sainete a la gran cultura mundial, concretando una integración de las clases populares con la cultura mundial porque su mestización –dada por el sainete y el grotesco italiano– permitió la aparición de conceptos como el relativismo.

Gramsci (1961: 31) hizo una serie de reflexiones sumamente importantes con relación a la industria cultural. Expuso que en Italia existía una gran diferencia entre lo culto y lo popular y que la cultura tradicional italiana era una cultura áulica. La cultura que pretendiera ser popular debía tomar, por ejemplo, las bases del melodrama de Carolina Invernizzio –autora de novela romántica, sentimental– y hacerlas potables para que el pueblo pudiese avanzar, dentro del cuadro de la nación. Es decir, Gramsci sostuvo que debían buscarse las formas de establecer una cultura popular no áulica sino democrática. El investigador italiano se preguntó: "¿Cómo crear un cuerpo de literatura que artísticamente esté por encima de la literatura de folletín como Dostoievsky lo estaba con respecto a Sue o como Chesterton en la novela policial lo estaba en relación a Conan Doyle y a Wallace, etc.?" Las formas populares desbordan el marco en que fueron originalmente concebidas. En este sentido, podemos pensar en Discépolo dentro de la cultura sainete, o en Aníbal Troilo o Astor Piazzolla dentro del tango, en tanto que han dado a luz creaciones que superan el género. No son sino éstas las creaciones que deberían ser tomadas a modo de ejemplo.

Gramsci se planteó, entonces, en qué consistía la literatura popular. En este sentido, estableció una distinción entre los cantos populares italianos creados por el mismo pueblo, aquellos producidos por alguien que se siente pueblo y, finalmente, aquellos compuestos por gente culta que nunca creyó que iban a ser populares. Agregó que no interesaba el origen, sino la idea de equivalencia existente entre lo popular y la cultura nacional,

identificada por Gramsci con la contracultura, con la cultura cuestionadora de la sociedad oficial, del poder (en este caso, de derecha). Entendió lo nacional no como algo tradicional, estratificado, sino como algo en constante cambio. Una de las capacidades del pueblo –sostuvo– consiste en buscar permanentemente el cambio; en este caso, la revolución. Coincidiendo con Brecht, afirmó que lo popular evoluciona en el tiempo.

Estas concepciones gramscianas no se corresponden con las características del teatro popular argentino. La cultura nacional ha sido tradicionalmente reformista, no revolucionaria. El sainete prueba esos cambios: es la expresión de una cultura rebelde frente a la cultura oficial, pero no una posición revolucionaria.

El teórico inglés Swingewood (1979) sostuvo una postura interesante: entendió que la cultura popular es un hecho democratizador, reformista, y la identificó con lo que históricamente es el laborismo inglés. Afirmó que en toda democratización de la cultura está la cultura popular y que existe siempre una base tecnológica en ella (la imprenta, los adelantos en materia de cine, televisión, reproducción del sonido, la posibilidad de transportes, etc.). La base tecnológica fue fundamental para una democratización del teatro, como también lo han sido la alfabetización y la integración social.

Lo popular no sólo expresa la concepción del mundo de una clase o grupo social específico, sino que reproduce una estructura existente de la conciencia colectiva; es el grado de conciencia de sí que tiene un pueblo (incluyendo a la clase media y a la clase media baja). En nuestro país éstas fueron las clases que alentaron el cambio. Éste es el público que crean Discépolo y, años más tarde, Aníbal Troilo.

Señalaremos una serie de características del teatro popular entre nosotros:

- Es el teatro conocido por el pueblo, "al que va la gente". Aquí nace el error del teatro independiente (1930-1969): el de pretender hacer teatro popular sin público popular; sólo contaban con una pequeña parte de la clase media.
- Identidad entre lo popular y lo nacional, a la manera de Gramsci, por las respuestas que daba a las ambiciones nacionales.

- Lo popular es un fenómeno dinámico, que favorece el cambio social, es decir, evoluciona en el tiempo. Sabemos que el origen del teatro popular en la Argentina estuvo signado por un realismo ingenuo, con el *Juan Moreira* (los Podestá). Lo popular empezó como un hecho muy elemental (esto prueba lo que dicen Swingewood y Gramsci). Tuvo en sus inicios una identificación de grado cero, el público no estableció distancia entre el arte y él. A *Juan Moreira* le siguió el nativismo, un teatro reaccionario, que estaba en contra del cambio social. En el sainete –diría Gramsci– comenzaron a mostrarse las contradicciones de la sociedad. Primero aparece el sainete como pura fiesta, en el cual hay cero de conciencia social, como en *Fumadas* (1902). Lentamente se va evidenciando cierta conciencia, cierta mirada hacia alrededor, incluso dentro del sainete como pura fiesta, como en *El debut de la piba* (1916) y *Tu cuna fue un conventillo* (1920). En el sainete tragicómico ya se ve al inmigrante enfrentado con su contexto social. Luego, el grotesco constituye un teatro premoderno. Discépolo fue pre-moderno desde el teatro popular; Sánchez, por el contrario, lo fue desde el teatro culto. El género evoluciona, es un modelo en variación, no un modelo cristalizado. Se cristaliza cuando deja de renovarse o modificarse y su producción se vuelve mera reiteración. El sainete, al igual que la ópera y el tango, dejó de ser un modelo en variación hace muchos años. Puede seguir poniéndose en escena pero no hay novedades, no hay recambio.
- Transparencia del discurso de las obras. Lo popular no es una categoría artística sino un concepto histórico; entre nosotros tiene que ser claro, el público quiere entenderlo. Para ello debe tener pocos lugares de indeterminación (que son, según Jauss, los espacios posibles de varias interpretaciones). El grotesco presenta mayores lugares de indeterminación, pero de todas maneras, sigue siendo bastante previsible. El sainete y el grotesco tienen siempre una especie de subtexto realista; empiezan generalmente como una obra costumbrista, pero el costumbrismo estalla en mil pedazos a poco tiempo de desarrollarse la acción debido a la carnavalización y caricaturización.

- El pueblo -sostiene Swingewood- debe reconocerse en lo popular, debe identificarse simpatéticamente con lo que ve. Lo representado no tiene una relación directa con la ideología del pueblo, sino con su imaginario social, con lo que cree que debería ser. *Fumadas* de Enrique Buttaro constituye un caso ejemplar en este punto. Es una suerte de visión del ámbito festival de la vida del porteño, que transcurre en un conventillo abuenado donde sólo se debate el amor de la pareja. Presenta una visión armónica, idealizada, de la vida del hombre en la ciudad. En concordancia con el género sainetero, encontramos en esta obra que lo sentimental da unidad al texto, mientras lo cómico le imprime variedad (la cual estaría dada por la pareja secundaria). En este sentido, podemos decir que *Fumadas* determinó la popularidad de Pablo Podestá, puesto que él hacía reir muchísimo al público. El sainete no luce tanto leyéndolo como en la puesta en escena. También se expresan en *Fumadas* sentimientos de piedad y de emulación, así como la idea de fiesta -que desaparecerá en el grotesco- y la ironía ingenua.

Otras definiciones de cultura popular:

Burke (1978) la definió como "una cultura no oficial, cultura de clases no privilegiadas, de las 'clases subalternas', como las llamaba Gramsci".

Ginzburg (1982: 14) la explicó como "el conjunto de actitudes, creencias, patrones de comportamiento, etc., propios de las clases subalternas en un determinado período histórico".

Swingewood (1979: 125) afirmó:

1. En la cultura popular el pueblo se independiza social y políticamente. No adopta una actitud pasiva, sino que el teatro le ofrece valores por lograr y espejos de su existencia.
2. No sólo no es escapista sino que le aclara al pueblo la realidad. Es decir, "dota de significación a la función de otorgarle sentido al mundo en el que vive el grupo social. Es dinámica, flexible y democrática".
3. Es el resultado de la ideología basada en una estructura existente "de la conciencia colectiva". Posee una moderada crítica social.

Lección X: El sainete criollo en su primera fase I

Recapitulemos: existe una serie de características básicas propias del teatro y de la cultura popular. El teatro es popular, en primer lugar, cuando es conocido por el público y cuando perdura en sus gustos. Es decir, cuando su vigencia se extiende en la mediana y la larga duración. En segunda instancia, tiene que haber identidad entre los sentimientos nacionales y el pensamiento nacional y lo popular, debiendo ser entendido lo nacional como algo dinámico, no estático. La tercera característica es que lo popular evoluciona en el tiempo. Por ejemplo, esto lo observamos en las distintas fases del sainete. La cuarta característica es la transparencia del discurso. La quinta característica se refiere a su relación con lo culto: lo popular no es una categoría artística sino que es histórico y, además, se hibrida constantemente con lo culto, ya que, como hemos señalado, lo popular y lo culto no están totalmente enfrentados, sino que se producen préstamos. Un ejemplo significativo de estos préstamos se observa, como vimos, en el caso de Discépolo y el teatro de Pirandello; otro ejemplo de ello es *La nona* y su relación con el sainete inmoral (*Don Chicho*, de Novión). El teatro popular tiene un fuerte intertexto dentro del teatro culto y éste tiene productividad en el sistema popular. Con estos ejemplos confirmamos que no son compartimientos estancos. Observando otro aspecto, lo popular se distingue de la cultura de masas, aunque puede tener algunos procedimientos de ésta. No es aquella cultura que está matizada por el poder para controlar al pueblo sino aquella otra, que nace de los artistas que se sienten pueblo. La sexta característica, es que en el teatro del sainete el público del '20 y del '30 se reconoció, se identificó asociativamente. La séptima es la experiencia de la cual adviene una conciencia colectiva de su realidad. La octava característica de la cultura popular es la función del entretenimiento. Como novena característica –aspecto ya tratado por Bajtín– lo popular nos acerca al carnaval. En el sainete –sobre todo en el fin de fiesta– se perdía la distancia entre la vida y el arte; el público se incluía en la escena y participaba de lo artístico como si fuera parte de su vida. Swingewood (1979) afirmó que la cultura popular reproduce –de una manera distorsionada– los valores y las tradiciones de los sectores populares,

casi marginales, dentro de un contexto urbano. Para él lo popular moderno es hijo del capitalismo, de la sociedad industrial.

El sainete como pura fiesta tenía un aspecto conservador porque les permitía a las clases populares adaptarse a la situación social y económica, adaptación que les facilitaba la convivencia y la creación de una imagen de sí mismas.

Otras formas del sainete –el tragicómico, el grotesco criollo– superaron su carácter de escapistas porque trataron de aclararle la realidad social al pueblo, otorgándole un sentido al mundo y al grupo social que integraba.

Swingewood afirmó que lo popular le señala una conciencia colectiva posible al pueblo en un determinado momento de su evolución. Lo popular toma los modelos de acuerdo con el grado de evolución que va alcanzando.

Vamos a trabajar con *Fumadas*, de Enrique Buttaro, uno de los modelos del sainete como pura fiesta. Este es un tipo de teatro caracterizado por ser –fundamentalmente– puro espectáculo. Los primeros saineteros consignaron didascalias –en general– conativas sin rasgos de literaturización porque el texto dramático estaba destinado a ser puesto en escena. Al mismo tiempo, una segunda característica del sainete como pura fiesta era que el actor se ubicaba en un primer plano. Era un teatro de partes, de escuela y de actores. Es decir, la compañía era una especie de academia de teatro: Luis Sandrini, Tita Merello y Luis Arata no estudiaron en ningún conservatorio sino que aprendieron el oficio a través de la experiencia, la práctica de la actuación, desempeñando los distintos papeles que eran "partes". Por ejemplo, un actor entraba como "diariero", continuaba como "muchachito de reparto", luego podía llegar a ser segundo galán, galán, galán cantor y característico capocómico. En todo ese trayecto habían pasado años; cuando llegaba a característico sabía toda la tramoya del teatro y conocía perfectamente a todos los personajes posibles de esa forma teatral. Era un teatro en el que los actores se especializaban en un determinado tipo de personaje, que repetían con muy pocas variantes. Por lo tanto, la escuela repite, tiene un compromiso absoluto con el pasado. En oposición, un movimiento es moderno porque trata de establecer una ruptura con el pasado. El actor del sainete quería parecerse al actor del pasado. Entre los procedimientos actorales, por ejemplo, encontramos la mueca y la maquieta, cuyo

estudio será profundizado más adelante. La estructura y su caracterización estaban emocionalmente controladas, como también el gesto de los actores. La individualidad de su actuación era conseguida por el dramaturgo y el actor mediante variaciones del patrón fijado, más que por la audacia de la concepción. Ella consistía en la instauración de estados de ánimo alrededor de lo caricaturesco y lo sentimental y en lo patético, que podían ser implicados en serie y en combinación.

A pesar de lo dicho, el sainete estuvo lejos de ser un género homogéneo, no hubo un modelo único; por el contrario, existieron múltiples variantes. Como todo microsistema teatral, tuvo reglas obligatorias y optativas. Por un lado, las optativas eran propias de las variantes, mientras que las reglas obligatorias –en todas sus fases– fueron lo sentimental y lo caricaturesco, que siempre estaban presentes y lo que variaba eran las funciones.

Pasemos al análisis de *Fumadas*: Enrique Buttaro nació en Montevideo en 1882 y murió en marzo de 1904 atacado por la enfermedad de moda de la época que era la tuberculosis. La obra *Fumadas* se estrenó en 1902, un año clave para el teatro de Buenos Aires, ya que coincidió con la puesta de tres obras fundamentales del microsistema culto: *¡Al campo!*, de Nicolás Granada; *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado, y *Jesús Nazareno*, de Enrique García Velloso. La historiografía oficial denomina a ésta la "época de oro". Nosotros no adoptamos esta denominación, aun cuando reconocemos que estas obras marcaron la consolidación del teatro nacional, la apertura del sistema teatral, definitivamente, pero pensamos que no puede calificárselas en esa forma, pues implica una noción de jerarquía no aplicable. Estas obras fueron estrenadas por la compañía de José Podestá.

Buttaro era un personaje típico de la bohemia rioplatense: era un poeta, pero como su proyecto creador no coincidía con las necesidades del campo intelectual, debió incluirse en él como sainetero.

Estrenó *Abajo la careta* (1901), *Los distraídos o La torta de la novia* (1903). Este texto –llamado también "un juguete cómico"– era muy breve y fue llevado a los circos para que lo representaran los payasos, pues Buttaro tenía una gran capacidad para la comicidad. Luego presentó *Cataplasma* (1903), que era un juguete

cómico a la manera de *Los distraídos*. También estrenó *Consecuencia*, una zarzuela con música de García Lalanne, y *La intriga* también con música de García Lalanne.

El 17 de julio de 1902, José Podestá estrenó *Fumadas*, en la que se consagró como actor cómico Pablo Podestá, en el personaje de Pucho, que hacía reír al público cada vez que repetía el latiguillo "el hombre no debe ser puerco". El "gestus" del marginal (el sigilo y el desparpajo) era muy bien manejado por Pablo Podestá. El público estaba compuesto por una base de inmigrantes. "Fumadas" significa "chasco", "engaño", "burla".

El sainete como pura fiesta (tipo al que pertenece *Fumadas*) no era una construcción homogénea. Había por lo menos tres clases de sainetes como pura fiesta que se diferenciaban por una cantidad enorme de mezcla, de selección y de construcción de distintos tipos. Era un género que aparecía como espectáculo, que trascendía al ser puesto en escena. Era una obra predominantemente breve, un drama de personaje que se concretaba alrededor de un actor que se movilizaba en los distintos espacios del drama, centralizando la acción. Su inestabilidad le otorgaba dinamismo al texto. Un ejemplo de drama de personaje es *Juan Moreira*.

El drama de situación es el típicamente realista. La trama de la obra se teje en escena por el accionar de todos los personajes, es decir, la conversación y las acciones de los distintos actores van entramando la escena. Siempre se cuenta la prehistoria (los antecedentes) desde el principio. *Fumadas* es un drama de personaje todavía con elementos del drama de situación, en el cual aun cuando se cuenta la prehistoria desde el principio, hay elementos relacionados con lo sentimental que desconocemos. Por lo tanto, no es un texto realista en sentido pleno. Por ejemplo, no sabemos por qué la pareja central está enojada. Esto es típicamente melodramático.

Fumadas es un texto breve con personajes tipificados: personajes achatados, planos, con una sola idea, no están profundizados psicológicamente. Pero son personajes variables, difíciles de componer, que el actor terminaba por armar sobre la base de la tradición. Si bien los saineteros se caracterizaban por crear "tipos", en algunos casos presentaban ciertas variaciones. Los tipos son una de las reglas obligatorias (en el sentido de que no pueden faltar) para el sainete como pura fiesta.

El principio constructivo de este tipo de teatro es el melodramático; mientras que el principio secundario es lo caricaturesco. En *Fumadas*, el motor de la acción es el melodrama, y la caricatura es muy pobre: Rosa es un personaje levemente caricaturizado. La caricatura parte del costumbrismo, pero poco a poco se exagera el carácter de los personajes que se convierten en caricatura cuando se produce el enlace. En el sainete como pura fiesta encontramos caricaturas cómicas; en el sainete tragicómico, las caricaturas tragicómicas; y por último, en el grotesco criollo, las caricaturas ridículas. Lo que cambia no es el procedimiento sino la función.

El sainete como pura fiesta se estructura, fundamentalmente, sobre la base de dos procedimientos sentimentales: la pareja imposible y la coincidencia abusiva. Por un lado, lo sentimental le otorga sentido al todo, es decir, le confiere unidad. Por otro, lo caricaturesco le permite la variedad. Las secuencias cómicas son transicionales porque no hacen avanzar la acción, sino que sirven para divertir al público. El conflicto es claro, transparente, concreto, y expresa una módica crítica de costumbres. Se utilizan clisés populares y aparece el concepto del conventillo "abuenado". El motor de la acción es sentimental, transparente, modulado por lo cómico. El público, que formaba parte de un microsistema marginal al sistema culto, buscaba conmoverse, identificarse asociativamente y divertirse. *Fumadas* es sobre todo un texto melodramático.

Hay tres modelos de sainete como pura fiesta. El primero está marcado por un sustrato de realismo, sobre todo en la extraescena realista. Y también hay una prehistoria del principio que funciona como un fuerte sustrato realista. Es el caso de *Fumadas*. La segunda obra que analizaremos, *El debut de la piba* (1916), de Roberto L. Cayol, pertenece al segundo modelo del sainete como pura fiesta. En ella se atenúa ese sustrato realista y se intensifica lo caricaturesco, la producción de risa. Si bien se produce una ampliación de lo caricaturesco, el principio constructivo sigue siendo lo sentimental.

Tu cuna fue un conventillo (1920), de Alberto Vacarezza, es una obra del tercer modelo del sainete como pura fiesta, en el que casi no encontramos elementos realistas. El acento está puesto tan fuertemente en la producción de risa que casi se convierte en el

principio constructivo junto con lo sentimental. Aparecen los personajes inmigrantes tipificados, caricaturizados, empequeñecidos. Otros textos importantes de la tendencia fueron *De paso por aquí* (1890) de Miguel Ocampo, *La fiesta de don Marcos* (1890) y *Los óleos del chico* (1892) de Nemesio Trejo, *Apariencias y mentiras* de Manuel Argerich, *Gabino el mayoral* (1898) de Enrique García Velloso, *El año 92* de Ezequiel Soria, *Ensalada criolla* (1898) de Enrique de María y Carlos Raúl de Paoli. Ellos marcaron una evolución desde el zarzuelismo lírico dramático hasta el sainete cómico, lírico, dramático.

Fumadas es un texto melodramático, que presenta elementos caricaturescos pero atenuados. La intriga melodramática es estudiada por un autor español, Marías (1987), quien sostiene que la técnica del melodrama es una técnica del exceso, que se caracteriza por una enorme redundancia de elementos sentimentales.

Cada género tiene su propia redundancia. Podemos señalar como géneros absolutamente redundantes al testimonial y al realismo. Toda forma artística posee su redundancia en los signos de escena, en el vestuario, en la actuación, que hace comprensibles las poéticas, restándole ambigüedad al mensaje. El melodrama conlleva la redundancia del sufrimiento. En *Fumadas* sufren los dos enamorados, Luna y Ramona, pero el sufrimiento de Luna es mayor y califica a la amada infiel como "veleidosa", "voluble", instaurando el "eterno femenino" del sainete. Los personajes del sainete –sobre todo Luna y Pucho– se manejan con el concepto del eterno femenino; para ellos cuando las mujeres son malas, son traicioneras, veleidosas, volubles. El texto expresa una visión de la mujer desde el machismo. Todo es muy esquemático, todo apoya al melodrama, desde los decorados hasta la música. La obra comienza con el canto de Luna que alude a sus problemas:

> El amor de la mujer/ es el sueño de la duda,/ que pronto en su pecho muda/ de rumbo y de parecer./ Quiere el hombre conocer/ todo el brillo de su encanto/ y cuando descubre el manto/ de aquella dulce ilusión,/ siente herido el corazón/ por un mortal desencanto. (1957: 141)

En el texto aparece la figura de la mujer "ingrata", "mentirosa". Constantemente Luna hace referencia al infortunio de su amor (42). Hay un sufrimiento, una fatalidad romántica basada en la mala suerte, sentimiento que comparte con la canción popular en la cual es común que el protagonista mencione su "mala suerte". En ambos, texto y canción, el discurso expresa la conciencia de que la fatalidad persigue al personaje. Hay también un coro de vecinos y una especie de partenaire cómico que es Pucho. Todo esto concreta una suerte de melodrama costumbrista en el que aparecen elementos de la vida diaria del público, "abuenados".

El motivo central es el amor no correspondido. Los componentes de la pareja sentimental creen que el otro integrante no corresponde a sus sentimientos; pero el que sufre mucho más es Luna, que anticipa el mundo sentimental del tango. El tango (véase Anexo 2) y el sainete son universos sentimentales; es decir, están regidos por el sentimiento, por el amor excesivo y por el odio excesivo. Hay una idealización del amor, una relación imaginaria de la relación amorosa, basada en el amor-odio. También aparecen la pelea y el odio entre las mujeres por el amor de un hombre.

Las técnicas del vodevil son otro elemento propio del juego cómico. El autor maneja, por ejemplo, la técnica del equívoco. En *Fumadas* el equívoco que enlaza la situación es el juego que se establece con el hermano de la protagonista. A ella se le ocurre que la llegada del hermano es providencial para despertar los celos de Luna, por eso urde esa trama.

Los personajes son ajenos a las fuerzas que los guían. Reina el "infortunio privado", no se expresan infortunios económicos o sociales. Ellos se quieren u odian simplemente por la fatalidad romántica. En cambio, el infortunio público es propio de Henrik Ibsen, del drama burgués, infortunio que tiene motivos sociales relacionados con lo testimonial, con lo referencial, con una sociedad que maneja los hilos. Gallo (1959: 132) critica al infortunio privado del sainete sosteniendo que éste encubre lo social reaccionario con el velo de lo sentimental.

El procedimiento dominante es el de la pareja imposible, aquella que no se puede encontrar por motivos que no son racionales, y esa misma irracionalidad es la que dificulta el encuentro: hay una fatalidad romántica.

También aparece la coincidencia abusiva: todo juega contra el amor de los protagonistas; cuando ella urde el plan de que el hermano pase por su novio actual, da una vuelta de tuerca que consigue empeorar el final de ese episodio. En la coincidencia abusiva los hechos se escalonan para separar más a la pareja imposible, lo que crea en el público la duda acerca de la posibilidad o no de la reconciliación, situación básica que perdura en las telenovelas.

Otro aspecto del melodrama –que no aparece en esta obra– es la figura del villano, el personaje diabólico que vive para hacer el mal. Pucho está cerca del villano pero no lo es porque su escasa inteligencia no le permite alcanzar esa categoría: es el "vivo bobo" o el "bobo vivo" originario del teatro español. Por el contrario, el villano debe ser inteligente. Pucho profundiza la coincidencia abusiva al darle a Luna consejos tenebrosos, por ejemplo, le aconseja que sea más duro con las mujeres; y, además, engaña cruelmente a Rosa.

Al avanzar la acción le narra a Luna una historia, que pretende ser ejemplar, para que "se haga duro" (145-146): la historia de la relación que mantuvo con una señora que le puso una casa sobre la Avenida de Mayo, y a la que él no tuvo problemas en dejar plantada, "porque el hombre es el hombre". Pucho está más allá del amor.

> Pucho.– (...) ¡Zas! ¡Chin, pum! ¡Como si nada!
> Luna.– ¿Pero, la querías?
> Pucho.– ¡Mucho!
> Luna.– ¿Cómo la olvidaste?
> Pucho.– Estaba/ ella aquí dentro, metida./ Me retorcí las entrañas/ augué el corazón... y dije/ allá, donde siente el alma:/ No puede vivir más tiempo/ ésa aquí dentro; ¡que salga! (147)

Luna es un protagonista que desarrolla una intensa actividad, y ésta es una característica del sainete que lo diferencia del melodrama. En el melodrama la "amada infiel" cumple un rol pasivo, mientras que en el sainete ese personaje desarrolla también una gran actividad. Los dos urden situaciones para darse celos mutuos y utilizan su desempeño para mantener la incerti-

dumbre en la historia. En los otros textos, sobre todo en *Tu cuna fue un conventillo*, sí aparece el villano.

La idea del infortunio privado se caracteriza aquí por la mostración del verdadero amor basado en la defensa de la familia y de las buenas costumbres. Por ejemplo, Ramona cuenta que quiere entrar en la habitación de Luna para consolarlo, pero se detiene, porque encarna la idea de la mujer decente e impoluta del melodrama.

Hay una trama principal –como en todo sainete como pura fiesta– y una trama secundaria. La principal es vivida por la pareja imposible y la secundaria por la pareja caricaturizada.

La pareja sentimental, los protagonistas, se expresan en una lengua culta, especialmente cuando cantan, aunque son gente de pueblo. Borges afirmó que el hombre de pueblo cuando escribe nunca lo hace de manera popular sino que quiere hacerlo de forma culta. El ejemplo son los payadores, que emplean una lengua culta, y desarrollan una temática igualmente culta. A medida que avanza el sainete, el discurso de los personajes se expresa en un lenguaje popular; sin embargo, la pareja imposible sigue utilizando un lenguaje culto que contribuye a su idealización. Es posible pensar que al público le gustaba esa actitud culta de los protagonistas, esa idealización.

El sujeto de la acción es la pareja que tiene por objeto encontrarse, destinada no por la sociedad sino por su propio amor. Ellos mismos son los destinatarios. La instancia ayudante la desempeña Pedro, el hermano de la protagonista, mientras que los oponentes son Pucho y Regina.

Barbero (1987) ha señalado una idea fundamental para el concepto de sainete como pura fiesta al sostener que el conflicto central del melodrama es un problema de identidad: en realidad, los protagonistas están buscando su propia identidad y esa búsqueda del amor tiene como objetivo final alcanzar el autoconocimiento, sin importar la profundización psicológica. Lo sentimental que el género busca no es ni interior ni exterior. No se trata de lo sentimental superficial, sino de lo sentimental recargado, "actuado". Es una profundidad que no es superficial, pero tampoco implica realismo e introspección. Por este motivo, es difícil de hacer. No se trata de una farsa. El sainete no es sofisticado, lo sentimental del sainete se vincula con la nostalgia del pasado.

Esos personajes son muy jóvenes, pero añoran el pasado en que estaban juntos. En el sainete y en el melodrama hay una "época de oro" de los sentimientos. Esa nostalgia del pasado anticipa al tango canción, que aparece en 1917 con "Mi noche triste", de Castriota y Contursi.

Existe un sistema de personajes en el sainete como pura fiesta que se repite en los tres modelos y también en *Fumadas*. Ese sistema de personajes se establece a partir de una estructuración determinada de la situación de éstos dentro de la trama, dentro de un sistema de relaciones que –en el sainete como pura fiesta– implica un centro dramático y una marginalidad de ese centro; una suerte de periferia cómica. El centro dramático está ocupado por la pareja imposible, y la periferia por la pareja cómica, y la característica del sainete es que nunca los personajes periféricos se involucran u ocupan en el centro dramático. Opinan sobre la trama central sin que se los pidan, tratan de entrar en el centro, pero los protagonistas mismos se defienden con el aparte. Frente al público, el personaje habla –en el aparte– de la situación.

En el centro dramático hay varios elementos semánticos fundamentales: el problema del patriciado masculino, el problema del machismo y el problema del eterno femenino. Estos elementos son inmanentes al texto, y pasaban desapercibidos para el público de la época. En el sainete como pura fiesta, y aun en el tragicómico, si la mujer "es mala", "lo arrastra por el fango" al protagonista. Sin embargo, también aparece la mujer como salvadora. Por ejemplo, al final Regina lo salva. El buen amor rehabilita al hombre. Cuando Luna "anda mal con la chica", se emborracha, "anda con malas compañías", pero cuando se supera la situación, se convierte en bueno y trabajador. Ésta es una visión muy maniquea de la vida, muy elemental, pero al gusto de la época.

El enlace está dado por el momento en que Ramona urde el equívoco. En el aparte dice: "Ramona.– (Aparte) Es una idea brillante/ que voy a poner en práctica./ Hago creer que mi hermano/ es mi novio; se levanta/ una tormenta de celos/ borrascosos en el alma/ de Luna... crece el cariño;/ se afiebran todas sus ansias y después..." (147)

Hay una idea de superar el imposible de la pareja. En *Fumadas* se observan todavía resabios de costumbrismo. Y también hay

una gradación de conflictos vinculados a la estética realista: hay una extraescena realista, un paralelismo en las relaciones de las parejas y una antítesis de caracteres.

El desenlace es el momento del clímax, y la mirada final es el momento del anticlímax. Pucho dice:

> Pucho.– ¡Qué fumada!
> Regina.– (Aparte) ¡Canalla! ¡Se ha burlado de mí!...
> Rosa.– ¡Querido Pucho!
> Pucho.– ¡Vaya a otro lao!
> Rosa.– ¿Ya no me querés?
> Pucho.– ¡Ja, ja, ja, ja! ¡Y se lo había creído!
> Rosa.– ¡Acordate que vos siempre has dicho que el hombre nunca debe ser puerco!
> Pucho.– ¡Puerco no, pero chancho sí!... (163)

Se puede observar una gradación de conflictos en primera instancia y una extraescena realista. Con respecto a ésta, los personajes pertenecen al mismo universo ideológico y referencial que el público. Otro elemento realista es el paralelismo de las relaciones de la pareja. La trama central crece con los protagonistas, pero también con la pareja caricaturesca. Asimismo, crece con el personaje frustrado de Regina. Pedro, en cambio, es el único personaje "falso" dentro del sistema de personajes, pues su única misión es enlazar y desenlazar la intriga.

Otro procedimiento realista es la antítesis de caracteres que se manifiesta en las mujeres, en el dúo de amigos, en la madre y la hija. En el realismo es un recurso muy importante para establecer los encuentros personales, que implican una trivialización de la escena y al poco tiempo se desemboca en el encuentro personal, en el que cada uno le dice al otro lo que piensa de él. En *Fumadas* hay elementos realistas pero no encuentros personales. Los intentos realizados en esa dirección por los protagonistas son transgredidos por la caricaturización de Pucho. Cuando Luna procura tener un encuentro personal con Pucho, éste siempre hace un chiste y esta transgresión frustra el encuentro personal. El sainete es contrario al encuentro personal, no así el grotesco. El grotesco criollo, en cambio, tiene más elementos realistas. *Fumadas*, entonces, tiene resabios del realismo costumbrista.

El equívoco de la pareja amorosa se produce en dos instancias: en el enlace y en el desarrollo, y aparece cuando Ramona se muestra con Pedro (150). Pucho y Luna lo ven y deciden, a su vez, provocar sus celos con Regina. En el enlace está presente la idea de darle celos a Luna y en el desarrollo es éste quien decide darle celos a Ramona. Se produce luego una intensificación de la acción, y se introduce un pasacalle (152-154). La característica del pasacalle –que proviene de la zarzuela española– es que es alegre, cantado y con ritmo de marcha y en él trabajan tanto la pareja cómica como la protagónica, y finaliza con la ruptura de la armonía cuando Ramona rompe la guitarra de Luna (155). Todo lo cual es coronado, no por un encuentro personal, sino por un dicho de Pucho que aparece siempre introduciendo la caricatura al texto: "Pucho.– ¡Sujetá! ¿Qué vas a hacer? ¡El hombre nunca debe ser puerco!" (155).

Inmediatamente después de la ruptura de la armonía y la intensificación de la desesperación de Luna, éste tiene el "vino triste" (156), tema que retoman las letras de tango, en el que no hay borrachos alegres; todos los borrachos del tango son tristes. Constituyen el aspecto "negro" de la tragicomedia. En la segunda parte del desenlace crece la idea de la mujer redentora (157), encarnada por Ramona, que viéndolo triste se siente apenada. La procedencia de esta idea de la mujer salvadora que convierte al "hombre monstruo" en "buen marido" es típicamente neoclásica. Es el tema del buen amor.

En el desenlace también hay un hecho fundamental que eleva la tensión: la pelea entre las dos mujeres; éste es un rasgo del melodrama. El desenlace se produce cuando Rosa se dispone a salir con Pedro y Ramona le corta el paso (163). Antes de que ocurra el enfrentamiento, Pedro le dice a Luna que Ramona es su hermana. De este modo se restituye la armonía en el conventillo. Es decir, alguien explica un equívoco y la situación vuelve a la armonía central. Hay una mirada final (163) que es cómica. El protagonista cómico da una visión desencajada de la situación.

Hay un hecho incipiente en la trama de *Fumadas*, que es la atmósfera claustrofóbica del patio del conventillo, atmósfera que se intensifica en los textos de Vacarezza en los que la protagonista o coprotagonista se quiere "piantar del patio", irse del conventillo. Esa situación no ocurre en este texto, pero nadie que

sea externo al conventillo entra en acción. La mujer es como una maceta que está fijada en el patio; vive en el patio del conventillo, que no es la continuación del patio real.

Aparece otra marca del sainete como pura fiesta: la justicia poética, que en el melodrama expresa la intervención del autor. La justicia poética implica que cada uno recibe el premio o el castigo que se merece. En *Fumadas* son varios los personajes que quedan mal parados, especialmente Rosa. Hay un planteo binario de la acción en el que los protagonistas aparecen enfrentados a situaciones que los colocan en circunstancias no deseadas.

En los sainetes de los inicios –como en *Fumadas*– aparece una idea poco cuestionadora de la realidad, y en ellos todo se resuelve mediante lo sentimental; allí, los roles sociales y sexuales están cristalizados.

Enunciaremos una serie de reglas obligatorias del sainete como pura fiesta. En primer lugar, la causalidad explícita, que es aquella que está vinculada con la causa-efecto, es decir, es la "causalidad de la vida". Todo hecho tiene su antecedente necesario dentro de la trama. En cambio la causalidad implícita –propia del teatro moderno– está implicada en las leyes del texto, y no en las leyes de la realidad. Por ejemplo, *Esperando a Godot* se rige por una causalidad implícita porque lo que ocurre proviene de las leyes del texto, de su poética.

La enunciación inmediata del texto es conativa, pues el sainete se escribía para la escena, su finalidad era la representación, no la lectura. Por otro lado, en la enunciación mediata predomina la función expresiva, la producción de emociones en el mundo representado y en el espectador.

Una regla que no es obligatoria en el sainete es el empleo del cocoliche, que en *Fumadas* no aparece y que consiste en la utilización de la sintaxis castellana con palabras o giros italianos mal dichos. El cocoliche va a ser centro del sainete a partir –especialmente– de *Los disfrazados*, pero en *Fumadas* no hay inmigrantes sino un patio de conventillo habitado por criollos.

Se advierte también en el texto una indefinición entre lengua popular y lengua culta. La pareja cuando canta se expresa en lenguaje culto. Hay siempre un centro y una periferia dramática en el sistema de personajes, y la focalización pasa siempre por la pareja central y su vínculo sentimental. En cuanto a la

poética codificada, varia. Es necesario tener presente que cuando nos referimos a este sainete hablamos de los comienzos del genero, cuando todavía adolecía de indefiniciones. En la primera fase todavía no estaban fijadas todas las reglas. (Véase la Lección XXI).

Lección XI: El sainete criollo en su primera fase II

Vamos a continuar con el sainete de la primera fase y *El debut de la piba* (1916) de Roberto L. Cayol (1887-1927), autor que tiene en su haber cincuenta y seis piezas de las cuales fueron estrenadas y publicadas alrededor de treinta. Se dio a conocer con *El anzuelo* (1900), con la que obtuvo el premio del diario *Última Hora*. Fue autor de tangos como "Anoche a las dos", "Viejo rincón", con música de Raúl de los Hoyos, y "Noches del Colón", y también de revistas.

Recordemos que el texto dramático del sainete está siempre en segundo término frente a los actores. Es un tipo de género absolutamente espectacular cuyo centro es el actor y no el autor.

El sainete como pura fiesta aparece como espectáculo, como una obra predominantemente breve, como un drama de personaje o de situación. Estos personajes están tipificados, no profundizados psicológicamente. Los procedimientos melodramáticos son el principio constructivo, y el motor de la acción también es melodramático. El principio secundario es la caricatura, es decir, la exageración de lo costumbrista.

Cayol aspiraba a ser un autor serio y renegaba de su destino de autor de sainetes; sus palabras manifiestan claramente esa posición:

> Yo, que aún hoy mismo –declaraba en 1921– rehuyo mi concurso al género grande nacional por recelo a ciertas interpretaciones; yo que por este maldito vicio de teatralizar la vida, voy haciendo tiempo y matando ilusiones en el teatro por horas, como esas postulantes que se empeñan con las aceitunas del vermouth. (Gallo, 1959: 230)

Recordemos que Cayol no fue conocido por ese tipo de teatro culto sino por las obras como *El debut de la piba*, que él detestaba.

Reiteramos que este sainete fue estrenado el 22 de abril de 1916 por la Compañía Muiño-Alippi. Alippi, el director, representó el personaje sentimental, evocador y pensante de El Viudo. Éste anticipa a los personajes del sainete reflexivo. El Viudo –desde "el atalaya de su vida"– sopesa que su existencia no ha sido positiva, por lo tanto, aconseja positivamente al personaje central para que haga algunas cosas y no haga otras, a diferencia de Carmona y Cigorraga en esta obra, y de Pucho en *Fumadas*.

Por un lado, se intensificó la producción de risa, la caricaturización y el efecto sentimental. Por otro, decayó lo costumbrista y lo realista. El sainete como pura fiesta tuvo una tendencia hacia el teatralismo que se incrementó aun más a partir de *Tu cuna fue un conventillo*, de Vacarezza. Aparecieron –además de los personajes cómicos– personajes patéticos como El Viudo y como Catalina, la señora que decía que tenía a su marido "en un puño" y finalmente terminó castigada por él.

Hubo una notable evolución entre *Fumadas* y *El debut de la piba*. Se intensificó la teatralización de todo lo costumbrista con canciones integradas a la acción. Se cantaba porque eso es lo que deseaban hacer en España. Había una acción constante, mucho más fuerte que en *Fumadas*, menos secuencias transicionales, más secuencias de desempeño y contratos. Cayol era un estilizador del sainete y del tango. Su estilización era irónica, una novedad en el género. Se introdujo en el sainete como pura fiesta y le dio una nueva orientación; es decir, lo usó para sus propias aspiraciones. Volvió convencional la palabra del sainete tradicional. No entró en conflicto, pero tomó distancia frente a él. Lo mismo hizo con el tango.

Literaturizó las didascalias. La obra empieza con esta didascalia: "Un cotorrito blanco como la nieve" (231). Este inicio es poético y sugerente, obra de un artista muy fino, muy sutil, que pretendía hacer literatura con su obra dramática, y trabajo de autor. Fue muy prolífico, dijimos que escribió más de cincuenta obras, y cuando hizo sainete, siempre intentó estilizarlo. La visión de *El debut de la piba* es en todo momento irónica y distante. Ve a los personajes con lástima pero también con crudeza; son todos patéticos, risibles y torpes, menos El Viudo. Esto se vincula a la módica crítica social que contenía el sainete como pura fiesta. Se trataba de un cuestionamiento a las costumbres, a la idea

triunfalista del argentino en el exterior. Los personajes no eligen Paris sino Madrid, creyendo que podrán incluso impactar al rey. Aquéllos –sobre todo Venancio– sueñan despiertos con el triunfo. Pero hay un problema central: la mujer de Venancio no es cantante, lo cual torna ridícula la situación. El sainete tomó como base esa fiebre del oro, al pensar que el tango podía conquistar Europa, y que cualquiera podía lograr esa conquista aun sin tener condiciones. Los personajes de la obra estaban convencidos de que eran buenos poetas, compositores e intérpretes. Cigorraga y Carmona, por ejemplo, son dos tipos ridículos para el público, pero de los personajes de la escena el único que lo advierte es El Viudo.

En el texto hay una intriga sentimental basada en esa pareja formada por Venancio y Catalina: Es un texto que funciona sobre la base de principio, medio y fin. Hay un enlace de la situación (235). Venancio llama a Catalina –que está espumando el puchero– para que haga lo que ella no puede hacer: ir al ensayo. Éste es el quid de la cuestión: hacerle hacer aquello que la mujer "no puede", no porque "no lo quiera hacer". Luego comienza el desarrollo (238), cuando Catalina quiere romper el pacto diciendo: "¡Últimamente que diga lo que quiera! ¡Ya me harté!". A continuación, (248, 249) el desenlace. Y en la última secuencia entre Aurora, Venancio, Carmona y Catalina (249) encontramos la mirada final del texto. Hay una suerte de coincidencia abusiva de la pareja que nace de la torpeza de Venancio. Él es un hombre que "se hace el vivo" con su mujer, y es un aspirante a "compadrito". Borges realizó una distinción entre la figura del compadre y el compadrito. El compadre es el guapo que anda solo; mientras que el compadrito anda siempre en grupo. Ambos tienen un gusto exquisito por la ropa, sobre todo el compadrito. Venancio es una especie de aspirante a compadrito, un guapo venido a menos que tiene "mandatos de la raza de hombre", y quiere representar lo que no es. Cuando él no sabe qué hacer con la ida de su esposa, dice: "Los hombres no deben volverse atrás" (241). Si se siente inseguro dice estas frases hechas machistas. Otro ejemplo lo encontramos cuando Venancio le pide a su mujer que ponga la mesa, en vez de decirle directamente que la perdona. Éste es un lugar común del tango que cantó Gardel, del tango de 1917, como "Mi noche triste".

Este tipo de actitud machista apareció primero en el sainete. No sólo vemos este machismo en los personajes sino también en la obra, porque el punto de vista del autor es machista. La feminista que podía manejar al marido era la mujer golpeada. Y éste también es un tema común (Pellettieri, 1991: 227-270).

Se observa una situación básica de machismo en el caso concreto de Aurora. Ésta –personaje supuestamente independiente del hombre– es golpeada por el marido mientras se escuchan las risas, entre las cuales se incluyen las de la propia Catalina y las del público. Esto estaba lejos de provocar el rechazo del público; gustaba mucho. Debía de estar en el horizonte de expectativa del público de la época. El machismo representaba una tendencia muy fuerte dentro de la sociedad, dentro de las llamadas "instituciones calladas".

El sujeto de la obra es la pareja central, integrada por Catalina y Venancio. El objeto es el reencuentro. Por un lado, el ayudante es El Viudo; por otro, los oponentes son Cigorraga, Carmona y Aurora. El destinador es el amor, y el destinatario la pareja central. Hay menos secuencias transicionales que en *Fumadas*, pero más que en *Tu cuna fue un conventillo*. Vemos que el sistema teatral del sainete se estaba teatralizando de manera muy intensa.

Los elementos cómicos sirven para darle variedad al texto. Por ejemplo: "Música (La orquesta preludia un número de música criolla; Carmona se compone el pecho y, visiblemente emocionado, se adelanta hasta las candilejas, deja el chambergo sobre la concha del apuntador y comienza su recitado)" (236).

Este recitado de Carmona está destinado a hacer "morir de risa" al público. Tiene un efecto perlocutorio muy fuerte. Es el momento en que imagina su llegada a "Madrí". La verdad escénica se impone en este texto por encima de la realidad del público. Éste accede a entrar en otro mundo, en el verosímil patético caricaturesco del sainete. El verosímil del sainete en las primeras obras –como en *Fumadas*– tenía todavía un sustrato realista muy fuerte. A medida que va evolucionando se va limitando. Acá está limitado. Y en *Tu cuna fue un conventillo* encontramos reducido a su mínima expresión el sustrato realista. El público no entraba en el fin de fiesta, pero tenía una relación fuerte con él.

Está presente el mundo sentimental del sainete. El sentimiento hace que todo se perdone, limita al machismo. No hay villano –en las obras de Vacarezza sí los vamos a encontrar– pero hay amigos como Carmona que aconsejan mal a Venancio. En la obra hay una intensificación de los sentimientos. Venancio está en el centro dramático de la acción junto con su mujer Catalina. Los demás están en la periferia de este centro, observando lo que pasa y dando su punto de vista. Para Venancio, el hombre no llora, no pide, no perdona; y cree que debe establecer una relación de supremacía con respecto a la mujer. Todo esto –a pesar de ser claudicante dentro de ese centro dramático– le impide pedir perdón. Al pedirle a su mujer que ponga la mesa, Venancio está restituyendo la relación como si nada hubiera pasado. Esto es muy común en el tango posterior, por ejemplo en "Volvamos a empezar", que era muy escuchado en la década del '50. Se trata de un condenado que regresa a su casa, cuenta lo que le sucedió y le dice a su mujer: "Volvamos a empezar". Hay otro vals de Anibal Troilo y Enrique Discepolo titulado "Acordándome de vos", de los años cuarenta, que cuenta que la casa está venida a menos porque se fue la mujer, y el hombre, que se encuentra perdido, dice: "Ya nadie pone la mesa". Hay una constatación del eterno femenino para el tango. Está el deseo del personaje del tango de que la mujer sea como su madre. Es decir, ese hombre busca una nueva madre, la búsqueda de la mujer redentora que lo salve. Al no encontrarla, el personaje entra en una enorme crisis.

Catalina dice a cada rato que cocina bien, lava, plancha, y comprende, aguanta y es buena. Todo esto es lo que el protagonista le solicita. Esto está directamente vinculado con el infortunio privado. Se trata de un mundo cerrado a la sociedad y, por lo tanto, los problemas sociales no entran.

En el amor los personajes hallan su identidad. Por ejemplo, si analizamos la situación de Venancio nos damos cuenta de que el personaje, cuando se encuentra abandonado y sin amor, queda a la deriva. El abandono es el tema central del tango de la época de Gardel. Desde ese momento, el personaje se halla solo en el mundo. También aparece la idea de que el casamiento enmienda al hombre.

Esto es reiterativo en la obra porque a El Viudo le ha ocurrido lo mismo. El personaje cuenta su vida en dos momentos: (240 y

245). Catalina se ha retirado para arreglar sus cosas e irse, y Venancio queda aturdido. Entonces, le pregunta timidamente a El Viudo:

> Venancio.– (...) ¿Qué hace?
> Viudo.– Arreglando sus trapitos... (Pausa) ¿Y vas a dejar que se vaya?...
> Venancio.– (Sin mirar) ¡Bah!... Los hombres... no pueden volver atrás.
> Viudo.– (Conmovido) La mía era también así: piedra en bruto, no valía nada pa nada... ¡Pero no sé! No es lo que canten ni lo que bailen: es algo que son muchas cosas, y que llenan el cotorro, y que te hacen pensar en ella pa cualquier lao que mirés... La mía, ahora que sé que no ha de volver más, era el pañuelito planchau de todas las mañanas, el mate amargo después del trabajo, el brasero de las noches de frío, el saco sin una hilacha, los pastelitos de los domingos; pa mí era algo más lindo que una canción; era mi vida entera... (240)

El Viudo rememora una época pasada, "de oro". Esto era muy común en este tipo de obra y en el tango. El personaje vivió una época dorada que ya perdió. En su momento no lo advirtió. El hombre devora lo que ama, y cuando lo pierde no puede vivir sin eso. Creía que no la quería pero al perderla se da cuenta de que sí la quiere. La mujer aparece como la vida entera. Hay un famoso tango de Troilo titulado "Toda mi vida", con versos de José María Contursi, en el que el personaje reconoce –una vez que la mujer lo dejó– que ella era toda su vida.

En ese mundo cerrado todo vuelve a reiterarse y la sociedad es estática. La mujer y el hombre son así porque "siempre fueron de esa manera". Al mismo tiempo, hay un refuerzo de lo caricaturesco. La ironía de Cayol relativiza el conflicto. La situación central de hacer que una persona que no sabe cantar y quiere cantar a pesar de su falta de condiciones, se vuelve caricaturesca. Hay una suerte de autoengaño en los personajes masculinos que quieren que ella cante. En esta intencionalidad se vuelven ridículos y realizan actos de la misma categoría. Estos personajes son antecedentes del sainete tragicómico del autoengaño.

La primera situación, cuando le aconsejan a Catalina que cante, se vuelve caricaturesca. Además, está orientada hacia la producción de humor. Los personajes hombres se identifican como "ladrones adecentados": "Carmona.– Pues bien; una de esas tardes en que ya no queda cerradura por saltar ni marroca por llevar al pio, estábamos cavilando cómo haríamos pa fugarle el máuser al bombero de la Caja de Conversión, cuando de pronto interroga el compañero Cigorraga..." (233)

Se acuerdan de que puede existir una salida a España como un "manotazo de ahogado". Hay que leer la obra como una enorme producción de humor. Aparece la coincidencia abusiva cómica, basada en la torpeza física de Catalina. Además, todos los personajes son absolutamente ridículos y tontos. Se parodia el melodrama. Aparecen el malentendido, los gestos ridículos, la expectación defraudada. Por ejemplo, cuando la protagonista aparece para interpretar su parte vestida con el delantal y los personajes esperaban que estuviera vestida de otra manera, con lujo. Se producen, además, diálogos que intentan ser profundos pero son sobre situaciones ridículas, lo cual refuerza el efecto cómico.

Tendríamos una obra irónica, prototípica de esta primera fase, con apariciones de varios personajes que se reiterarán en las últimas fases, como es el caso de El Viudo. Éste es el personaje embrague; es decir, es la voz del autor que hace explícita su teoría matrimonial. El matrimonio aparece como una institución para socorrer al hombre, más que a la mujer. El hombre es totalmente dependiente de la mujer. Sin ella queda desguarnecido.

En el desenlace, la pieza se instala en lo sentimental, sobre todo en la frase "poné la mesa" y en la valoración ideológica que tiene esa frase para la época. En la mirada final –cuando Aurora aparece golpeada– se amplifica la caricatura, y aparecen elementos del sainete tragicómico.

En la enunciación inmediata encontramos didascalias literaturizadas, como muestra de la voluntad autoral de Cayol. Predominan las funciones conativa y expresiva y, comparando este texto con *Fumadas*, se intensifica el uso del ideolecto. Hay palabras mal pronunciadas, hay lunfardo, formas populares de todo tipo. La entrega del mundo del hablante dramático básico muestra lo que piensan y sienten los personajes. El punto de vista de la obra pasa

por la pareja central y el personaje embrague. La poética codificada es la del sainete como pura fiesta. La obra muestra una módica crítica de costumbres totalmente aceptada, que está dentro del horizonte de expectativa del público de la época.

Otro texto de este tipo de sainete es *Tu cuna fue un conventillo* (1920) de Alberto Vacarezza. Se trata de la obra más valiosa desde el punto de vista estético de esta época. Sartre decía que había autores que, aunque eran reaccionarios, eran grandes artistas –tal es el caso de Vacarezza–, y que otros que, aunque no tuvieran el valor estético de los primeros, tenían una importancia para la época y la sociedad. Éste es el caso de Discépolo.

Vacarezza fue un autor prolífico. Todos los autores del sainete utilizaron "la copia de sí mismos". Es decir, a partir de un modelo, realizaron muchas variantes. Vacarezza escribió más de doscientas obras, de las cuales muchas tienen el mismo argumento y algunas hasta las mismas situaciones dramáticas. De esta manera, se "autoplagiaba". Era el autor más popular, confiable y querido por el público. Él asistía a todas sus obras. Fue muy cuestionado por la crítica, sobre todo por la crítica moderna, por su autoplagio, por ser un autor "reaccionario", un autor tardío de la primera fase del sainete. Escribía sainete como pura fiesta todavía en la época del grotesco criollo.

Tu cuna fue un conventillo, estrenada por la Compañía Arata-Simari-Franco en el Teatro Nacional, de Pascual Carcavallo, es una obra fundamental de la primera fase. Tiene una relación muy cercana con *El conventillo de la Paloma* (1929), la primera obra del teatro nacional que cumplió las mil representaciones.

Vacarezza fue el único de los saineteros famosos que se definió orgullosamente como "sainetero". Cuando se estrenó *El conventillo de la Paloma* el 5 de abril de 1929, expresó:

> Al escribir *El conventillo de la Paloma* no me infló la triste pedantería de renovar el teatro ni en su forma ni en su esencia, puesto que mis inquietudes no derivan de las inquietudes de los otros. Soy y quiero ser el mismo autor de siempre con todos mis defectos pero con la innegable virtud de ser yo mismo. El día que intente variar mi estilo para adaptarme a las corrientes que se dicen nuevas, estoy se-

guro de que el público me desconocerá y yo mismo habré dejado de ser quien soy. (*Crítica*, 5/4/1929)

Vacarezza fue siempre muy coherente en su posición de sainetero. Nació el 1 de abril de 1888 y murió el 6 de agosto de 1959. Debutó en 1904 con el sainete *El juzgado*. En 1911 ganó el concurso organizado por Carcavallo con la obra *Los escruchantes*.

En 1912 estrenó *Los villanos*. Sus obras más importantes entre los sainetes fueron *Cuando un pobre se divierte* (1921), *Juancito de la Rivera* (1927), *El conventillo de la Paloma* (1929) y *La comparsa se despide* (1932). Realizó una serie de obras dentro del nativismo, como *La casa de los Batallán* (1917) y *Lo que le pasó a Reynoso* (1936). Fue, además, un notable autor de tangos, un importante letrista e hizo las letras de los que se cantaban en sus obras, entre las que se destacan "Botines viejos", "La copa del olvido", "Padre nuestro" y "El carrerito", que fue interpretado por la nueva orquesta de Troilo en 1937 y cantado por Francisco Florentino en su primera presentación en la "boite" Marabú. Es el primer tango que tocó en público la orquesta de Pichuco.

Vacarezza funcionó como autor de éxito y como autor de metatextos sobre el sainete. Muchos de estos metatextos –que son "teoria teatral"– los incluyó en sus propios sainetes. Fue el primero de los autores que advirtió que el sainete era un género teatralista, no realista. Contrariamente, el primero en decir que el sainete era un género realista fue Florencio Sánchez. Esta afirmación generó un gran problema, porque todos se equivocaron en esta apreciación junto con él. Para Sánchez todo el teatro era realista y el sainete también. Este metatexto de Sánchez le hizo un gran mal al género. Carlos Raúl De Paoli (1886-1952) –sainetero que lo siguió– redactó un metatexto, en los años '10, que le va a dar la razón a Sánchez. Di Paoli dijo cómo hacía un sainete:

> Me procuro primero un compadrito, un ruso, un francés, un cocoliche,/ una vieja chismosa,/ un garabito,/ un conventillo, una calle, y un boliche./ Con estos elementos y una mina/ que las va de cascarrieta y coqueta/ que se cree gran señora y es una rea,/ un taita que afila y un obrero,/ que atrás de ella con el taita la camina/ y se chala por la

> paica y es cabrero,/ ya con esto tiene basta el sainetero. (Pellettieri, 1993: 30)

Es decir que para De Paoli se tomaban modelos vivos de la realidad y se los llevaba al teatro sin estilizarlos. Alejandro Berruti (1838-1951) fue un autor que entró en polémica con la palabra del sainete en una obra titulada *Tres personajes a la pesca de un autor* (1927), en la que le hizo decir al personaje de Pascual:

> Sin embargo, en la obra hay más de lo mío que de lo suyo. Así es muy facile escrebir para el teatro, e decirle después al público: Señore... esta comedia ha sido observada de la realidá. (...) Y cómo no va a ser fácile... Se de este modo l' autore no pone nada suyo. Copia a un sastre italiano como yo, per ejemplo; copia al tendero de enfrente que es gallego; al vigilante de l' esquina que es cordobeso; a un chofero de tachímetro, que es catalán; ajuntamo esto tipo en cafetín para que discutan entre ellos, e te háceno un sainete. El público no se ríe per la gracia que pone l' autor, se ríe del modo come hablamo nosotro e de nuestra caricatura... (...) ¡Macanal Cuando l'autore tiene talento, no prechisa copia la vida ni los defetos del prójimo; inventa con su cabeza, trabaja con su imaginacione, e le presenta al público una vida más interesante que la nuestra. (1976: 211)

Berruti era un autor que cuestionaba a los saineteros. Frente a ellos Vacarezza concretó una poética del sainete. Fue el que defendió al sainete y dijo cómo era. Hay un trabajo de "Un sainete en un soneto", en el que marcó las convenciones teatralistas del sainete que lo hacen aparecer como "puro espectáculo". También indicó que la escena "representa" un conventillo, no es el conventillo de la realidad. Asimismo, que se trata de "personajes" y no de gente de la realidad. Hay una intermediación. Dice:

> La escena representa un conventillo./ Personajes: un "grébano" amarrete,/ un gallego que en todo se entromete,/ dos guapos, una "paica", y un vivillo./ Se levanta el telón. Una disputa/ se entabla entre el gallego y el "goruta"/ de la que saca el vivo su completo./ El guapo que pretende a la "ga-

raba"/ se arremanga al final, viene la "biaba"/ y aquí acaba el sainete y el soneto. (31)

Nos encontramos con una versión teatralista del sainete: "representa", "personajes", "se levanta el telón", etc., todo es teatro. Focaliza la ejecución del espectáculo, pone el acento en la teatralización. El sainete es siempre una realidad representada, mediatizada, estilizada. Hay otro texto que está incluido en *La comparsa se despide* (1932), en el que un personaje llamado Serpentina dice:

Serpentina– Si me permiten las damas, voy a explicar el sainete porteño.
Film– (Un extranjero) ¿Y qué es eso de la sainete pouteño?
Serpentina– ¡Poca cosa!
Un patio de conventillo,
un italiano encargao,
una percanta, un villano,
un yoyega retobao,
dos malevos de cuchillo,
un chamuyo, una pasión,
choque, celos, discusión,
desafío, puñalada,
aspamento, disparada,
auxilio, cana... telón.
Film–¿Y todo esto es la sainete?
Serpentina– No se apure, don Mister,
que voy a mandarle el resto;
pues debajo de todo esto,
tan sencillo al parecer,
debe el sainete tener
rellenando su armazón,
la humanidad, la emoción,
la alegría, los donaires
y el color de Buenos Aires
metido en el corazón. (33-34)

Acá reinserta la idea del sainete como espectáculo profundo. Para Vacarezza no era cuestión de amontonar personajes sino de

profundizar la "esencia de Buenos Aires", es decir, tomar lo sensible de Buenos Aires. Estaba presente la idea de que detrás de la ciudad había otro mundo que los teatristas debían comprender. Vacarezza no sólo se defendió como autor de sainetes sino que asimismo defendía al sainete; además tenía su propia compañía, que recorrió todo el país. Llegó al sainete como pura fiesta cuando el género ya estaba reglado, concretado, y aceptó todas sus convenciones con una condición: llevarlas a su máxima expresión.

Vacarezza exaltó el sainete y su mundo sentimental, y concretó la idea que hoy tenemos sobre el género. Le sacó el poco costumbrismo que le quedaba –estaba ajeno a la profundización psicológica de los personajes–, dejó lo sentimental como estaba, e hizo crecer de manera desmesurada lo caricaturesco. Todos los personajes pasaron a ser caricaturescos, salvo la pareja central. Los personajes extranjeros eran tratados de manera xenófoba. El gallego, el italiano, el ruso, el alemán, formaban parte del imaginario de la "gente equivocada", que no ha vivido en serio; por lo tanto se los tomaba en broma. Vacarezza creó un mundo propio para el sainete, caricaturesco, sentimental, muy reglado, que tenía como base el patio del conventillo. Estaba presente la idea bajtiniano-carnavalesca, según la cual la palabra del otro era burlada por un tercero, y donde el pacto de no agresión del conventillo seguía vigente. En el patio del conventillo reinaba la armonía, a pesar de todas las bromas, las corridas, los tiros. La armonía en *Tu cuna fue un conventillo* fue limitada hacia el final por una suerte de duelo. Sin embargo, finalmente "no pasa nada", y el fin de fiesta no sólo siguió sino que se incrementó. En la penúltima escena, antes del duelo se produjo un baile. Los actores llevaban al público a escena.

Como ya dijimos, Vacarezza fue un gran autor, pero era reaccionario. Su teatro es intensamente teatral. En ese patio no hubo una agresión definitiva. El criollo dijo que los extranjeros lo estaban dejando sin lugar. Existía menosprecio por estos últimos. Esta idea debía de ser muy popular porque el público accedía a ella. Vacarezza era fuertemente nacionalista porque tendía a la argentinización teatral a toda costa.

En 1953, cuando la Secretaría de Prensa de la Presidencia de la Nación del gobierno de Juan Domingo Perón estuvo a cargo de Raúl Apold, Vacarezza y Discépolo tuvieron cinco minutos por

radio, en los que cada uno tenía un programa a su cargo y hacía propaganda del peronismo. Esto le trajo problemas cuando el peronismo cayó y murió en la pobreza en el año 1959.

Vacarezza estilizó, convencionalizó el sainete; hizo un género teatralista, un mundo cerrado en ese patio donde los villanos eran castigados y los buenos premiados por la justicia poética y la actitud paternalista del autor. La realidad excluía lo social. El universo del sainete tenía un gran dios que era el autor: Vacarezza le daba a cada uno "lo que merecía".

Los infortunios de los personajes eran privados, igual que en *Fumadas* y en *El debut de la piba*. Al desechar los elementos costumbristas, creció la caricatura. El gran actor del sainete de Vacarezza fue Muiño, el nuevo actor cómico de la segunda fase. En realidad, el público se reía del extranjero. Su poética estaba absolutamente ligada al concepto de escuela, de tradición, y sería el último baluarte de un género –el sainete como pura fiesta– que día a día se volvía más remanente.

Un suceso político tuvo gran repercusión en el ambiente teatral y del tango: en 1943, antes del advenimiento del peronismo, se produjo un golpe de Estado. Algunas medidas tomadas por el nuevo gobierno tuvieron repercusión sobre la cultura popular: se prohibió el lunfardo en la radio, y esto afectó la difusión del tango. "Yira, Yira" cambió su título por el de "Dar vueltas, dar vueltas"; "Chiqué" también modificó su título y pasó a llamarse "El elegante". Casi todos los tangos de Celedonio Flores y de Discépolo fueron prohibidos, hasta que finalmente el mismo gobierno levantó la prohibición.

A partir de 1943 se produjeron cambios relacionados con teatro y el tango. Aparecieron tangos "cultos", en los que no se utilizaba el lunfardo, y nuevos autores como Homero Manzi y José María Contursi, y Aníbal Troilo como músico. En esta época los tangos de Discépolo y los sainetes de Vacarezza tuvieron muchos problemas.

Pero volvamos al tema del patio del conventillo en *Tu cuna fue un conventillo*. Nos encontramos con el pacto de convivencia. El otro era cuestionado sin grandes quiebres. El pacto sólo se quiebra momentáneamente en el momento del duelo, pero no llegó a romperse totalmente. Aparecía la risa por el discurso lingüístico del otro.

En cuanto al sistema de personajes, encontramos tres tipos diferentes. El trío central sentimental estaba compuesto por el protagonista Maldonado, el galán cantor que ha salido de la cárcel; Rosalía, la ex chica de barrio, la ex novia de Maldonado, y El Gallo. Entre los tres se articulaba la trama melodramática "seria", la cual terminaba en el duelo. Eran –como diría Jauss– los héroes de la acción.

Además hay otro trío, –que no está ni en el centro dramático ni en la periferia, sino de manera intermedia, articulado más cercanamente a los gustos del público, dramático y caricaturesco– compuesto por Filomena, Rancagua y Aberastury. Filomena es el prototipo de la "milonga en ciernes, la chica de barrio que un día quiso ir a ver "las luces del centro". Rosalía es una "milonga", mientras que Filomena es una candidata a "milonga". Está relacionada con Rancagua –guapo del conventillo y amigo de Maldonado– que la "faja", y está contenta de que lo haga. Filomena le tiene terror al mundo exterior, y se siente asfixiada en el conventillo. Pero, contradictoriamente, cuando sale a la calle y ve los faroles de la avenida Triunvirato, tiene miedo y regresa corriendo. "Milonguita" es alguien que está entre el "sí" y el "no" y su indeterminación crea un suspenso; no se sabe si va optar por la calle o si va a seguir siendo una "mujer decente".

Aberastury es uno de los villanos, el segundo de El Gallo que es el villano de la obra. Aberastury es el prototipo del "mal guapo", porque le pega a la mujer en público. Rancagua, en cambio, también le pega a su mujer, pero en privado; como se ve, una ironía de la que se vale Vacarezza: "lo permitido" y lo "no permitido" en sus textos. Aberastury le enseña a Don Antonio –prototipo del tano– cómo debe "levantarse" a una mujer por la calle. En el pasacalle de la obra le explica cómo entablar conversación. Antonio intentó hacerlo con la gallega del conventillo sin éxito. Ésta es la base de la comicidad del teatro de Vacarezza.

Es decir, hay un triángulo de héroes y también un triángulo dramático de gente común como Filomena, Aberastury, Rancagua. Filomena sería lo que Carriego consideraba como la costurerita que dio el mal paso. El caso de Filomena es un típico personaje en crisis que produce la acción. Cuando ella está por huir, Rancagua, comienza a recitar el siguiente poema:

Era una paica papusa,
retrechera y rantifusa,
que aguantaba la marruza
sin protestas hasta el fin...
Y era un garabo discreto,
versiador y analfabeto
que trataba con respeto
a la dueña del bulín.
(En esto Filomena sale de
su pieza, como para
huir y se detiene a
escuchar)
Esto no es vida, decía,
la percanta noche y día:
y de celos se mordía,
cuando en la calle veía
a sus amigas pasar
con sus sombreros de paja,
mucha seda, mucha
alhaja...
¿Por qué si nadie trabaja
sólo yo he de trabajar?...
Y aquel bulín tan sencillo
del alegre conventillo
poco a poco perdió el brillo
porque, afilando el colmillo
entró la envidia a roer...
Y una noche, una de
aquellas
noches tranquilas y bellas
en que todas las estrellas
se asoman el mundo a ver...
Aquella paica papusa,
retrechera y rantifusa
que aguantaba la marruza
sin protestas hasta el fin,
se vio en el espejo hermosa
y resuelta, la envidiosa,
la coqueta y veleidosa,
ató sus pilchas, nerviosa
y se espiantó del bulín...
Llegó el garabo en la noche
y al no verla, ni un reproche
de sus labios se escapó...
Pensó en su amor un
momento...
Pulsó luego el instrumento
y pa aliviar su tormento
cantó sus penas al viento
y el viento... se las llevó...
Pasó un día y otro día
y la paica no volvía,
porque el mundo la absorbía
en su vana ostentación...
Y cantaba y se reía
del mundo y su algarabía
pero su risa era fría,
porque al reír parecía
que estaba su alma vacía
y vacío el corazón.
Pero la pobre percanta
ya no se ríe, ya no canta...
Y hace un año justamente
en una tarde sonriente
en que el sol
tranquilamente
dibujaba en el poniente
su pincelada final,
aquella paica que un día
reina fue de la alegría
y del mundo se reía
con su risa artificial
triste y sola en su agonía
como la tarde moría
en la cama blanca y fría
de un frío y blanco
hospital... (Vacarezza, 1957:
383-384)

Podemos considerar que el autor de esta obra era un sainetero asumido y que desarrollaba una tarea considerada subalterna, más comercial que artística para el campo intelectual de la época. Durante su trayectoria hizo varios metatextos sobre el tema. Fue dirigente de la Sociedad de Autores. Era un cuestionador del teatro moderno. Nos encontramos con un autor que militó dentro del teatro popular sin transigir con la idea que de él tenían la sociedad y los críticos cultos del campo intelectual.

El público, en cambio, no pensaba lo mismo: *Tu cuna fue un conventillo* fue un récord de recaudación.

Esta obra señala el tercer modelo del sainete como pura fiesta. Durante su trayecto, este género, que tuvo origen en *Fumadas,* se fue desligando poco a poco del realismo para intensificar lo cómico-caricaturesco junto a lo sentimental.

En este momento la segunda fase del actor nacional ya era un hecho. Era la época de los grandes caricatos, de los histriones como Florencio Parravicini, Enrique Muiño, Roberto Casaux, Olinda Bozán, Marcelo Ruggero, Alberto Ballerini, Elías Alippi, también como director. En esta época la prioridad era la búsqueda de producción de risa, un momento de apogeo de lo cómico-caricaturesco, de la convivencia del patio como espacio carnavalesco, pero sin búsqueda del quiebre de la armonía.

En la producción de Vacarezza y, muy especialmente en *Tu cuna fue un conventillo,* nos encontramos frente a una armonía débilmente quebrantada hacia final, en el momento en que parece que va a haber un duelo que, finalmente, no se produce y la armonía vuelve al patio del conventillo como espacio de encuentro y de convivencia.

En el esquema del sistema de personajes de la obra hay, como dijimos, tres trios:

- El primero de ellos, compuesto por la trama o intriga central, por personajes como Maldonado, Rosalía y el Gallo. El caso de Maldonado consiste en su decisión de hacerse ladrón luego de que su mujer lo dejó. La obra comienza en el momento en que Rosalía y el Gallo vienen de visita al conventillo. En torno a ellos se concreta lo que podríamos denominar la trama melodramática seria. Ellos son quienes aportan la unidad al texto en el sentido clásico del término.

- El segundo de los trios melodramáticos establece con el público una relación más próxima. Filomena, Rancagua y Aberasturi son los antihéroes de los melodramas sentimentales y caricaturescos. Es la problemática propia del melodrama, pero vista con menos profundidad, más cercana a lo que pueden ser los gustos del público.

También comentamos que en la trama de la obra hay una "milonga": Rosalía. Filomena es una "milonguita", es decir, una milonga en ciernes. En ella se da una dualidad, una contradicción con relación al conventillo: rechaza esa vida, se siente asfixiada por ella; pero siente un profundo temor al mundo exterior.

También explicamos las diferentes clases de compadritos: Aberastury y Rancagua constituyen dos personajes prototípicos del compadrito. El segundo es el "garabo" de Filomena. Es el prototipo del personaje machista de Vacarezza. Aberastury está moralmente un paso más abajo que Rancagua, su deseo no es sino hacerse de una mujer que trabaje para él. Filomena es el típico personaje en desequilibrio del sainete: no contenta con su realidad, vive en constante desequilibrio. Finalmente, llega a pedirle a su hombre que le pegue. Aquí, para Vacarezza, lo sentimental alcanzaría su momento más intenso. En este punto, también, alcanza su mayor intensidad el machismo presente en la obra. Éste ha ido creciendo desde *Fumadas*, pasando por *El debut de la piba*, hasta llegar a *Tu cuna fue un conventillo*. No se puede hablar de atenuación ni de equilibrio, sino sólo de pasos hacia un machismo muy profundo.

Además de esta ideología del sainete como pura fiesta, está presente el tema de la pareja imposible, integrada por Maldonado y Rosalía. Asimismo, sabemos que, de acuerdo con la ideología reaccionaria de este sainete, la "buena mujer" puede ser la salvación, mientras que la "mala mujer" significa la perdición, tanto para el sainete como para el tango.

- El tercer trío melodramático, ya en la periferia de la acción central, intensamente caricaturesco, está integrado por Encarnación, el Palomo y Don Antonio. Éste es el típico personaje vacarezziano, el cocoliche que quiere conquistar a Filomena, la gallega.

Hay en el texto una intensificación de la caricatura. Estos personajes, que aparecían muy poco en la primera época del género, están en escena casi tanto tiempo como los personajes sentimentales. Vimos, por ejemplo, el momento en que Aberastury le da lecciones al italiano sobre cómo debe dirigirse a una mujer; pero él entiende todo al revés, y se produce una nueva escena cómico-caricaturesca cuando se le declara a la gallega (373). Este trío está destinado a producir risa.

Lo cómico desinteresado de lo social constituyó la característica del humor de Vacarezza. No había ninguna crítica social en su comicidad. Muy por el contrario, intentaba buscar el mundo propio del sainete, de un mundo distinto al de la serie social. Con el paso de los años, vemos que la idea de sainete que circuló en la sociedad no fue sino la idea del sainete de Vacarezza. Tanto la recepción culta como la popular han tomado el modelo de Vacarezza como prototipo del sainete. Este modelo es el que más alejado está de la serie social; se halla dentro de la fiesta. En estos sainetes había una orquesta que tocaba, especialmente en el fin de fiesta. En este momento, también, el público subía al escenario.

Las tres tramas (melodramática, melodramático-caricaturesca y caricaturesca) se mezclan en la obra de Vacarezza. Este autor posee la notable habilidad de hacer aparecer en el patio todo al mismo tiempo. Hay una alternancia entre las tramas que se van enredando una con otra, y es ese rasgo de mezcla lo que le molestaba al público culto. Se leía a Vacarezza desde un patrón realista-naturalista. El pueblo, en cambio, gustaba de ver mezcladas las cosas, esto no le preocupaba siempre que se estuviera divirtiendo.

Al analizar los demás personajes, aparece Rosita, que es una suerte de "florcita de arrabal": la chica linda, buena, sin malicia, pero candidata a convertirse en una milonguita y, más tarde, en milonga.

Vemos el caso de El Carpintero, italiano y guapo, a quien Antonio teme, y resulta ser un fiasco; obra de un modo muy distinto al esperado. Llamamos a esto "expectación defraudada".

La obra pone de manifiesto un culto al coraje y al machismo tan despreciados por Sánchez en sus famosas "Cartas de un flojo".

Un tema tan fundamental en la obra como el sentimental es el del honor. Lo que busca el sujeto es salvar su honor. Su desti-

nador es su propio orgullo y su destinatario es él mismo. Tiene a Rancagua como ayudante y a El Gallo como oponente.

Sobre todo en el principio de la acción hay grandes niveles de prehistoria, donde especialmente el protagonista, Maldonado, muestra su decadencia. Una cantidad de secuencias referenciales con información para el público sobre el pasado de los personajes permite el avance de la acción. Sólo al final predominan las secuencias de desempeño.

A pesar de lo convencional de la obra, aparece el personaje de El Carpintero, que es parodiado en escena como el guapo-cobarde. Hubiera sido imposible pensar un guapo-cobarde a principios de siglo, pero en la década del '20 esto ya era posible. El culto al coraje había ido decreciendo en Buenos Aires; por ello que nos encontramos, más que con compadres, con compadritos.

En cuanto al aspecto verbal, predomina en la conatividad. En la enunciación mediata central, la función expresiva –propia del melodrama– y, también, la función metalingüística.

Al comienzo del texto hay una suerte de competencia entre los distintos extranjeros y los porteños en cuanto a qué música es mejor, se dice en qué consiste cada música, y la victoria es, en consonancia con la ideología estética de la obra, de los tangueros.

Se presenta un reino sentimental y cómico donde no llega el infortunio público. Todos los infortunios son privados, es una puesta cerrada. Tiene su explicación, tal vez, en que el público tendría, así, la posibilidad de salir de su pequeño y triste mundo privado, para incluirse en un reino absolutamente sentimental y abuenado, salir de la mediocridad circundante y del horror del conventillo.

En Vacarezza se intensifica el uso de lo polifónico, la diferencia de los discursos en conflicto y, especialmente, el uso del cocoliche, que consiste en el empleo de palabras italianas con una sintaxis en español. Su uso se incrementó con el tiempo: a principios de siglo comenzó siendo una imitación del habla del inmigrante, pero para esta época ya tenía un mundo propio. Pensamos en una intensificación del cocoliche, dado que el público ya lo conocía, todos tenían algún italiano en la familia y luchaban para ver quién hacía más exagerado el cocoliche.

El oponente es eliminado, en el caso de Don Antonio, por medio del chiste.

Vacarezza empleó la flexibilización del lunfardo (habla carcelaria usada para evadirse de los policías). Los "lunfardos", ladrones, al salir de la cárcel iban a parar al conventillo, donde las palabras por ellos utilizadas comenzaron a ser usadas por la gente común, por el pueblo. De allí a las letras del tango o al sainete de Vacarezza hay un paso. La palabra se fue flexibilizando, y al llegar al tango y al sainete poseía ya una función estética. Vacarezza es quien más usó el lunfardo, al principio copiándolo, pero luego, hasta inventando palabras, a tal punto que llegaba a perderse de vista si era el público quien imitaba a Vacarezza o viceversa. Es constante la manera en que este autor descubre nuevas formas de hablar. Manejaba mucho el "vesre", el hablar al revés, que era muy frecuente en los '30 y los '50. Utilizó la palabra lunfarda adecentada, puesta en boca de personajes no ladrones. Empleó, también a nivel verbal, el latiguillo. Todos los personajes del sainete, en particular los caricaturizados, recurren a latiguillos. Estas frases tenían un gran efecto reidero. Sabemos que lo cómico funciona por reiteración. Y si a esa repetición le cambiamos el sentido y producimos gestos acordes a la situación, puede resultar sumamente cómica.

En su sainete no hay clases sociales, no hay hambre, la prostitución está disimulada, aparecen personajes fuertemente convencionalizados, rasgo que se da con mucha más recurrencia que en otros sainetes; aparecen, por ejemplo, el guapo, el extranjero, la mujer decente, la mala mujer, la criolla, etc.

El guapo es quien maneja la fuerza ilocutoria. Es Maldonado quien decide quién habla, cuándo y cómo. El efecto perlocutorio está dado por lo sentimental y la producción de risa. En el sainete no hay suspenso. Muy por el contrario, quien veía sainete ya sabía qué iba a ocurrir porque unos eran parecidos a otros, y el público buscaba la risa en la reiteración.

En esta obra nos encontramos con el sainete como pura fiesta en su estado canónico. Vacarezza continuó haciendo este tipo de sainete hasta avanzada la década del '40. Los presentaba tanto en la capital como en los barrios y en los circos de provincia. Este autor manejaba constantemente la idea de la armonía del patio del conventillo. Señalaba la idea de que él no podía ser Pirandello, puesto que hacer ese tipo de teatro en Buenos Aires implicaba proponer situaciones porteñas divertidas y sentimen-

tales. Vacarezza quería retornar constantemente a las fuentes del sainete. Lo hacía aun cuando este microsistema llegó a su tercera fase, el grotesco criollo.

Capítulo 3

Lección XII: El sainete criollo de la primera fase y el sainete tragicómico I

El sainete tragicómico incluye tres tipos: a) el sainete reflexivo, b) el de autoengaño y c) el inmoral. Entre sus cultores podemos señalar a Florencio Sánchez y a los saineteros propiamente dichos Armando Discépolo, José González Castillo, Alberto Novión, Alejandro Berruti, Roberto Lino Cayol, Carlos Mauricio Pacheco, José Antonio Saldías, Manuel Romero y Nemesio Trejo.

A modo de ejemplo de cada uno de ellos, mencionaremos: 1) Los disfrazados (1906) de Carlos Mauricio Pacheco; 2) El movimiento continuo (1916) de Armando Discépolo, Rafael José De Rosa y Mario Folco (comedia asainetada), y 3) Don Chicho (1933) de Alberto Novión.

Pacheco cuestionó el ambiente del sainete. Intentó, por un lado, trabajar con él, pero, por otro, se vio limitado por el prurito de teatrista "serio" que tenía. Nació en Montevideo, en diciembre de 1881 y murió el 8 de febrero de 1924. Siendo actor vino a Buenos Aires, consiguió trabajar en el diario El País, como también hacerse cronista teatral. Fracasó como actor en la compañía de Jerónimo Podestá y más adelante se convirtió en un autor profesional. Llegó a concretar setenta y ocho obras, entre ellas sainetes, comedias, diálogos, revistas. Las principales son sainetes reflexivos, aunque también escribió sainetes como pura fiesta. Entre sus obras podemos mencionar el sainete como pura fiesta Música criolla, en colaboración con Pedro E. Pico (1906), Las romerías (1909); los sainetes tragicómicos reflexivos Los tristes

(1906), *La morisqueta final* (1907) y *La ribera* (1910); *El diablo en el conventillo* (1915), y *La tierra del fuego* (1923).

Al igual que Vacarezza formó diversas compañías teatrales, fue gremialista y pasó largos años polemizando con otros integrantes del campo teatral.

Buscaba iluminar el género a la luz de relaciones intertextuales de su teatro con el teatro culto. Sobre todo, se incluyó entre los autores que han sido intertextuales de Florencio Sánchez.

Se consideraba un sainetero y deseaba definir las condiciones del género. Entendía que su teatro debía perdurar y creía que los principales enemigos de su continuación eran los actores. Esto se puso de manifiesto claramente en su polémica con Parravicini. Consideraba que sus textos debían salvarse para después ser leídos por la gente culta. Luego del estreno de *El Paseo de Julio* (1909) polemizó con Parravicini y con Saldías. Pacheco entablaba una polémica ante toda crítica que recibía. En general, versaban sobre la concepción del género. En la revista *Bambalinas* (5/3/1919), en una sección denominada "Apuntes para la historia", escribió una nota sobre *Los disfrazados* en la que afirmaba:

> Esta pieza que he clasificado de sainete como a tantas otras producciones mías –no sin dejar de reconocer algo de arbitrario en tal clasificación–, con respecto a lo que ha sido siempre el género y, vistos los elementos dramáticos de los que me he servido para la composición de la obra, he tenido interpretaciones diversas, a las que he protestado siempre, porque tales alteraron la intención artística con la que realicé mis más modestos trabajos.

El principal destinatario de los juicios de Pacheco era el actor y, en segunda instancia, la crítica.

Tenía la idea de que el arte creaba otro mundo, que no tenía por qué confundirse el ideologema teatral del sainete con el del conventillo a nivel social. En la didascalia que inicia el texto nos da una idea de cuál es su poética, de qué entiende él por sainete. Al igual que Vacarezza, Pacheco trató de presentar un mundo escindido del conventillo real; pero a diferencia del primero, era un escritor cuestionador y satírico. Su comicidad era "interesada" y conocía perfectamente el género.

En el sainete tragicómico de Pacheco aparece el mundo, la realidad; se acerca a lo referencial limitadamente. Esta obra implica una temprana nacionalización del sainete, toma una actitud diversa de la del sainete español. El desinterés cómico y cierta alegría infundada son algunos elementos que vinculan al sainete como pura fiesta con el sainete español. Pacheco era gran lector de Sánchez y de Máximo Gorki. Concretó un sainete que poseía elementos trágicos y cómicos alternados. Lo sentimental era, en este tipo de obras, sobrepasado por lo patético. Los rasgos más sobresalientes eran, entonces, la alternancia entre lo cómico y lo patético.

El personaje de Don Pietro en *Los disfrazados* es patético: su mujer le es infiel y él es consciente de eso. Entorna su saber con el gesto de "mirar el humo" y, finalmente, la vergüenza social puede más que el miedo social, y mata a su supuesto rival. Nos encontramos con un personaje que va más allá de lo real. El personaje patético se retuerce cuando recuerda la "edad de oro". Don Pietro (24-25) habla en términos expresionistas; además, vuelve la idea del sainete de la mala mujer que acaba con el hombre, y el querer y odiar a la vez a la mujer que no lo quiere (típico tópico del tango). Lo interesante aquí es que ya aparece el tema del asesinato por el honor, frecuente en la temática gardeliana quince años más tarde. En Don Pietro se percibe la prefiguración del personaje grotesco de Discépolo. El italiano se presenta como en *Tu cuna fue un conventillo*, destinado a hacer reír y como un personaje absolutamente marginal, que va entrando dentro del centro dramático del sainete, prohibido hasta entonces para el inmigrante. Es decir, Pacheco fue un creador de nuevas formas dentro de un género tan reglado como el sainete.

Su teatro provenía de intertextos europeos como los de Gorki o Ibsen, y también del sainete. *Los políticos*, de Nemesio Trejo (1897) y *Canillita*, de Florencio Sánchez (1902) son textos cercanos a *Los disfrazados*.

El sainete se volvió reflexivo, al igual que ocurriría con el tango en 1917. Ambos se tornan amargamente sentimentales y patéticos.

La tragicomedia implica la alternancia de un pasado mejor, "la edad de oro de los sentimientos", y un presente nefasto; im-

plica no poder vivir con el presente que se tiene. El "todo tiempo pasado fue mejor" fue inalterable en este tipo de sainete.

El sainete reflexivo es un texto de desarrollo patético con elementos melodramáticos –como la coincidencia abusiva y la pareja imposible– con un desenlace esperadamente trágico, patético, que significa una pérdida total para el protagonista. El todo es modulado por la reflexión del llamado personaje embrague, representante del autor en la pieza. Don Andrés es el prototipo de personaje reflexivo.

Una textualidad culta entra tempranamente en el sainete. La textualidad popular reaparecerá en los '60 y '70 con el neosainete que forma parte de la segunda versión del realismo reflexivo.

Pacheco resultó un autor innovador pues con él entró lo moderno en el sainete. Este autor no aceptaba la convención. Sin embargo, para efectuar este rechazo debió aceptar ciertos elementos de esa misma convención. Es decir, el patio no era sino "de pura fiesta", con personajes abuenados. Al igual que el sainete como pura fiesta, tiene partes cantadas (son los compadritos disfrazados de gauchos y la comparsa italiana de Pelagatti quienes cantan). El pacto de convivencia entre extranjeros y porteños en el patio se pone entre paréntesis sólo en la extraescena.

En este texto entran una cantidad de personajes y situaciones que tienen que ver con Sánchez. Pacheco tendió a tomar los elementos provenientes del sainete como pura fiesta de manera más realista.

Los personajes no olvidan que viven en un conventillo, aunque también están aquellos que lo ignoran, por ejemplo El Gato.

Entonces, entre los elementos provenientes del sainete como pura fiesta encontramos un día de carnaval como cualquiera, un cruce feliz, partes cantadas, historias sentimentales, pareja imposible, coincidencia abusiva, maniqueísmo en los personajes –los "buenos" y los "malos"–, la virtualidad del patio, engaño conyugal (Elisa, Machín y Don Pietro conforman un trío melodramático que después se vuelve patético), amores no correspondidos (El Gato le hace regalos a Rosalía, y ella los disfruta con Hilario), tensiones entre criollos y gringos, tipificación de personajes y, fundamentalmente, la simulación con el otro para poder convivir en el patio.

En el sainete tragicómico aparece el "personaje puente", que no equivalen totalmente a aquel personaje puente del sainete como pura fiesta. En *Los disfrazados,* Andrés le da sentido al todo y, a partir de la participación de este intelectual venido a menos, se entraman las dos intrigas secundarias. Conserva la caricatura, la comicidad verbal, gestual, situacional. En suma, el patio continúa siendo el mundo sentimental de Carriego y el mundo cómico de *Fumadas.* En esta obra aparecen situaciones y personajes parecidos a los suyos.

Pacheco quiso renovar el género, pero utilizó elementos de la fase anterior para mantener su contacto con el público, para que pudiera ser entendido. Quiso dignificar el género y para eso empleó, además, elementos viejos.

Para lograrlo incluyó dos personajes que encuadran el texto dentro del sainete tragicómico reflexivo: cambió el sistema de personajes. Continúan presentes los triángulos sentimentales y la caricatura, pero aparecen los personajes reflexivo y patético. Ambos están en el centro dramático del texto. El personaje reflexivo proviene directamente de la dramaturgia de Sánchez, y fue utilizado primeramente por Ibsen. Estaba destinado a aclarar lo que decía el protagonista, para evitar que el público no lo entendiera. Hoy en día nos molesta un personaje de este tipo -Don Andrés-. Ésta es la base sobre la que trabajó después Discépolo; en él lo trágico y lo cómico están fundidos. Además, los personajes sufriente -Don Pietro- y reflexivo -Don Andrés- fueron fusionados en uno solo -Don Miguel en *Mateo*- por ejemplo. El personaje del grotesco tiene una extraña lucidez para captar al otro; sabe que el otro actúa mal y se está perdiendo, pero no alcanza a comprender que él mismo lo está haciendo. Mientras en el teatro de Pacheco hay alternancia, en el grotesco criollo se produce la fusión, el personaje reflexivo sufriente.

El motor de la acción excede lo sentimental, cae en lo patético. Aparece el personaje desequilibrado, fracasado como Don Pietro. Es él el sujeto de la acción; entra en ella para recuperar la honra social. Don Andrés es su ayudante. Don Pietro sufre el miedo social, sabe que en el ambiente en que vive lo peor que puede pasarle a un hombre es que su mujer le sea infiel y trata de disimularlo, pero tiene miedo a irse a la calle. De alguna manera, el conventillo es la contención; allí puede seguir viendo

a su mujer, allí todavía es alguien: por lo menos es "el cornudo". En la calle, en una ciudad que ya comenzaba a ser moderna, la situación se complica. Hay que pensar que todos estos personajes venían del campo a la orilla, y Buenos Aires era para ellos una ciudad muy densa, quizá mucho más densa que hoy; es la Buenos Aires de principios de siglo XX, donde había, como dicen los personajes de Vacarezza, "de cada pueblo un paisano".

Es decir que este tipo de teatro funciona con la vergüenza social, que al final se impone al miedo social. Esto lo dijo Lotman (1988): los personajes teatrales se mueven o por venganza o por miedo social. Por miedo social el pobre de Don Pietro se aguanta todo, pero por vergüenza social tiene que salir al final a defender su honra, utilizando lo que Bentley (1971: 291-326) menciona como la base de la tragicomedia, que es la venganza.

Aparece, entonces, en el teatro porteño la situación de venganza, que vuelve referencial al sainete. A pesar de que es otra realidad, la del patio, es una realidad que tiene más en cuenta al referente que el teatro de Vacarezza. Es decir, aunque sea por intersticios, la realidad social entra en el conventillo.

Hay una gran cantidad de secuencias referenciales transicionales, pausas en el avance de la historia, hay una gradación de conflictos típicamente realista.

La gradación de conflictos es diferente a entrar "in media res" a la acción. Entrar "in media res" a la acción, por ejemplo en el expresionismo, hacerlo cuando ya el problema ha estallado. Es lo que pasa, por ejemplo, en el último teatro de Strindberg, como en *La tempestad* (1907) o en *La sonata de los espectros* (1905). En cambio, la gradación de conflictos es típicamente realista. Se da en *Barranca abajo* (1905): la exposición del hecho, caracteres que se van desarrollando, manías (a la manera de Ibsen) que van entramando el todo.

Aquí tenemos una gradación de conflictos. Hay una preparación de la venganza de Don Pietro muy intensa durante toda la obra: cada vez se lo nota más fuera de sí, los demás no se dan cuenta de que "tiene un tigre adentro", algo que poco a poco madura para cobrar la venganza. El espectador está esperando que en cualquier momento "le salte a la garganta". Es decir que hay toda una preparación, una gradación de conflictos, un avance de la historia y una evolución realista de los personajes.

Entonces aparecen en la intriga, en el sistema de personajes, dos personajes nuevos: Don Pietro y Don Andrés. Encontramos la mirada reflexiva del segundo, que tiene una presencia muy intensa en todo el texto; constantemente (21 y 29-30) aparece este personaje reflexivo que dice: "Todos vivimos disfrazados, mi estimado amigo. El hombre gasta muchas caretas a fin de año".

Ésta es la tesis de Don Andrés: todos alteramos continuamente nuestra constitución para convivir con los otros.

Seguramente Pirandello no leyó a Pacheco pero, uno allá y el otro acá, descubrieron cosas muy parecidas. Lo que seguramente sí ocurrió fue que Pacheco debió conocer a los veristas italianos, que anticipaban a Pirandello. Hubo un teatro verista, realista-naturalista italiano que anticipaba el pensar relativista de Pirandello.

Resulta muy interesante que en una obra aparentemente subalterna de un sistema teatral marginal aparezca este tipo de reflexión y este tipo de personaje (21-22) Constantemente Don Andrés explica lo que Don Pietro no explica. Y, de manera limitada, la mirada reflexiva de Malatesta, cuando le da consejos al poeta "simbolista", al Gato:

> Cállese y aprenda. A lo mejor ustedes no saben más que versos de memoria y de la vida ni esto. ¿Usted cree que porque ella lo atiende? No sea infeliz amigo. Vea, pa'l amor, pa' llegar a la mujer, cuando es de ley, lo mesmo vale un tango que un chambergo repintado, ese verlana (por Verlaine) que usted dice y una galera e felpa. Viene a decirle versos de mujeres tísicas a una muchacha con más salud que una mañana de sol. No me haga reir. Eso es para otra gente que toca el piano y se levanta a las once sin ganas e morfarla. No atraque el inquilinato con florcitas de hojaldre. Créame. (32)

Es decir, la idea de alguien que le dice al otro que está mal ubicado. Malatesta es un personaje que, de alguna manera, está desenmascarando a otros, lo mismo que Don Andrés.

El personaje de Don Pietro, como dijimos, está caracterizado por su patetismo.

Andrés proviene de la textualidad de Sánchez, sobre todo del señor Díaz, en *Nuestros hijos*, (1907), que es el padre de una hija

soltera que está embarazada y no quiere aceptar que ella se case con el novio, el padre del hijo que está esperando, porque entre ellos no hay amor. Esto para la época era una novedad absoluta desde el punto de vista moral.

Es decir, aparece el "personaje testigo", que hizo época. Su discurso se convierte en una reflexión sobre el entorno, aclara los silencios significativos de Don Pietro, con su "miro l'humo". Su tesis sería que el hombre está obligado a vivir socialmente con un disfraz, atado a un gesto, detrás del cual se encubre. Esto es muy pirandelliano. En Pirandello apareció el personaje grotesco, que sabe que tiene el problema y lo encubre con un gesto. El que no sabe que tiene el problema es el personaje del grotesco criollo.

De alguna manera Andrés, hoy en día, se nos aparece como un personaje que atenta contra la economía del texto, pero en ese momento seguramente no era así. Lo que ocurre es que con el paso de los años el teatro argentino ha cambiado poco, y siempre vuelve a aparecer este personaje en el teatro realista.

Don Pietro es el personaje fracasado de Sánchez en un nuevo entorno. Al principio, (17, 19, 23 y 24) cuenta su pasado, su prehistoria. Luego, (25, 27, 30) desarrolla su conflicto, y más adelante (37, 40) su desenlace y mirada final.

Como dijimos anteriormente, el personaje cocoliche del sainete como pura fiesta cambia su situación dentro del sainete tragicómico; se convierte en un personaje central, problematizado con la sociedad, no consigo mismo (a diferencia del personaje del grotesco). Él está de alguna manera rodeado, atenazado por la sociedad, por el conventillo. Su problema es social.

Este personaje de Don Pietro dialoga, por supuesto, con el grotesco posterior.

Pacheco conoció a Discépolo. Éste era mucho más joven: empezó su carrera en 1910, cuando Pacheco ya era figura. Pero Discépolo era un lector apasionado de este tipo de teatro, y evidentemente conocía muy bien *Los disfrazados*. El tema del "hay que entrar" que le dice Severino a Don Antonio en *Mateo* ya está anticipado acá: hay que entrar, hay que ensuciarse, entrar dentro de lo que no es moralmente correcto para comer todos los días, que es un poco también la filosofía discepoliana del hermano de Discépolo, de Enrique.

No diremos que Pacheco era modelo de Discépolo porque en esa época nadie reconocía como modelo a nadie, pues el concepto de originalidad no existía; los autores apelaban constantemente al pasado. La idea de originalidad en nuestro teatro es una idea moderna, que nació recién con Leónidas Barletta. Nadie en el pasado se iba a extrañar si algo se parecía a otra cosa, si alguien copiaba a alguien; lo original no era un valor, la virtud estaba en "cómo se hacía". Así fue todo el teatro hasta la modernidad; Lope de Vega, los trágicos griegos, etc., no trabajaron alrededor de la originalidad, sino de la forma artística en la que uno intentaba hacer mejor algo que otros ya habían hecho. El teatro de Shakespeare es una copia de todo el teatro anterior, o del contemporáneo, sólo que seguramente él lo hizo mejor.

La idea que hoy tenemos, y que los posmodernos han abandonado, de la originalidad es relativamente nueva en el teatro argentino, ya que nació en el '30.

Esto se relaciona con una concepción de la cultura, de lo social y del arte. La idea romántica de autor que crea, el tipo diferente de los demás, que tiene otra manera de ver el mundo, es nueva. Y Discépolo no participaba de esto; tenía algunas ideas modernas y otras tradicionales.

La idea del artista absolutamente tradicional era la de Vacarezza: las cosas estaban ahí, había que hacerlas con arte, se podía tomar algo que alguien había hecho ya sin arte. Lo importante para él era que tuviera arte, que le gustara a la gente, más allá de lo original o no del texto.

En los disfrazados hay un mayor número de encuentros personales que en los sainetes anteriores, y esto se produce, especialmente, por el carácter reflexivo del personaje de Don Andrés. Andrés, cuando el primero dice, como puede, su verdad; otro ejemplo es el encuentro entre El Gato y Malatesta, cuando este último le dice al primero lo que piensa de su poesía.

Las situaciones se reiteran. Una de las características de la tragicomedia es la reiteración de situaciones. La armonía no se recompone al final; el de *Los disfrazados* es un universo en conflicto, que invita al espectador, por primera vez en el sainete, a reflexionar.

Y además, como tragicomedia implica un pasaje. En la tragicomedia española se pasaba de la miseria a la felicidad, de la

felicidad a la miseria, y así sucesivamente. En la tragicomedia del sainete reflexivo se pasa de la felicidad, en la época de oro que pinta Don Pietro, a la miseria actual, donde se pierden la felicidad y el equilibrio. Ocurre lo que los clásicos denominaban "peripecia", un cambio sorpresivo, repentino, de la felicidad a la infelicidad. Don Pietro vive en un estado de "catástrofe", de miseria a nivel privado, de pérdida de su amor; es llevado a la desesperación, a un callejón sin salida, en el que el honor sólo se le puede restituir con la venganza, la "justicia por propias manos" típica de los géneros populares de todos los tiempos.

Lección XIII: El sainete tragicómico II (del autoengaño)

Habíamos comenzando a analizar el tema de la venganza como satisfacción de los agravios en *Los disfrazados*, y la relación del personaje de la tragicomedia reflexiva con el entorno. Kaiser-Lenoir publicó un libro esclarecedor sobre la diferencia entre la tragicomedia y el grotesco criollo. La autora argentina (1977) observa que lo grotesco –en el grotesco criollo– consiste en la tensión entre lo cómico caricaturesco y lo patético o aterrador, fusionados de manera que nunca se alcance a ver resuelta esta fusión dentro de la obra. En cambio, la idea que nutre a la tragicomedia es que el mundo y la vida no son enteramente trágicos ni enteramente cómicos. Lo que hoy es carnaval, mañana es un valle de lágrimas.

El grotesco implica una visión más inquietante, ya que la vida es las dos cosas a la vez, sin posibilidad de aislar un solo aspecto. Esos extremos se condicionan mutuamente. En *Los disfrazados* nunca se advierte esa tensión; al contrario: Don Pietro está siempre enfrentado a algo externo a él. Está consciente de su situación; ha asumido su condición de cornudo, adoptando un gesto destinado a encubrir su vergüenza social. En el grotesco criollo el personaje nunca puede discernir entre la máscara y el rostro. El público tampoco. En cambio, Don Pietro no sólo no está confuso sino que puede tematizar sobre su triste condición y hasta sacar conclusiones.

Además, a nivel verbal se encuentran elementos que anuncian la evolución hacia el grotesco criollo. Hay didascalias totalmente literaturizadas, con una omnisciencia limitada. Es decir, la didascalia "sabe" pero no conoce toda la acción. En la

enunciación mediata predomina la función expresiva. Pacheco quiere despertar emociones en el espectador y en el mundo representado. Hay intensificaciones, amplificaciones de lo sentimental que llevan a lo patético y una limitación de lo cómico-caricaturesco.

En el plano del idiolecto continúa una fuerte carnavalización en el patio del conventillo. Esto también se advierte en el código social en el que siguen apareciendo los arquetipos convencionalizados del sainete, como "el poeta", "el guapo", "la chica buena", "la mala mujer", "el villano". Pero también aparece un nuevo discurso que viene de otra clase social, escapado del realismo. En este último caso, encontramos el discurso de Don Andrés, un intelectual de clase media venido a menos que por "esas cosas de la vida" ha llegado a vivir en el conventillo. Asimismo, hay en el discurso subjetivo una intensificación de la queja –típica del sainete y de la literatura nacional argentina– en el personaje de Don Pietro. En cuanto al tiempo, la base de la acción se convierte en la escena.

Es muy interesante la situación de *Los disfrazados* frente a la crítica. Recordemos que –siguiendo a Jauss– el horizonte de expectativa es la concepción de teatro que tiene el espectador o el crítico; y la distancia estética es la distancia que existe entre las novedades que propone una obra (el nuevo horizonte de expectativa) y el horizonte de expectativa que está en ese momento. El sainete nunca tuvo un público esnob sino que tuvo conocedores aun dentro del público popular. Fue un género que siempre tendió hacia el pasado. El sainete mira constantemente hacia lo tradicional, hacia una suerte de sensibilidad ciudadana tendiente a desaparecer. Cuando se estrena el sainete hay un horizonte de expectativa de la crítica cercano al realismo, sobre todo por las actuaciones de su máximo exponente: Pablo Podestá. En la crítica había quedado fijada la idea del sainete como un hecho costumbrista. *Los disfrazados* tuvo un relativo éxito de público, pero un fracaso con relación a la crítica.

A continuación comentaremos una serie de críticas de los diarios de la época: *La Nación*, *El País* y *El Tiempo*, de cuya lectura se desprende que la crítica no advirtió las novedades que aportó Pacheco al sistema teatral argentino del sainete.

1) *La Nación*, 22 de diciembre de 1906. Página 1, Sección "Espectáculos":

> Apolo Gran Compañía Dramática Nacional de Podestá hermanos. Dirigida por Don José Podestá. Hoy sábado 22 *Las tribulaciones de un criollo. El testamento ológrafo. Los disfrazados, compra y venta.* Platea con entrada 1$ a las 8.30."
> Página 9, Teatros y conciertos:
> Apolo. Con buen éxito se estrenó aquí la zarzuela en un acto de D. Carlos M. Pacheco, música de D. Antonio Reinoso, titulada "Los disfrazados".
> El autor del libreto la denomina "sainete cómico lírico dramático". Como se ve, prescinde del pleonasmo y de todo término antitético, *aunque haya en ella mucho de comedia y algo de drama.*
> El Sr. Pacheco presenta algunas escenas del carnaval, entrelazadas con un episodio dramático.
> En "Los disfrazados había tema para un *buen drama, pero como lo desarrolla su autor se malogra. Ese continuo ir y venir de personajes, los tangos intercalados aquí y allá con los coros y las coplas, más o menos circunstanciadas, interrumpen la acción, distraen el asunto, se desvanece y sólo queda en pie una zarzuela como hay muchas.*
> Preferimos ver al Sr. Pacheco en otro camino. Con "Los tristes" ya había dado un buen paso en él.

En *La Nación* se dice que la obra es una "zarzuela", cuando en realidad ya no lo es. La zarzuela tiene partes cantables dentro del texto, y en *Los disfrazados* hay sólo canciones que no hacen avanzar la acción. No hay personajes que dicen su escena cantando. No hay pasacalle. Como en todas las críticas, hay distancia estética con el texto.

2) *El País*, 24 de diciembre de 1906. Año VII, número 2538. Página 1

> Apolo Compañía Lírico Dramática Nacional Podestá Hermanos. Bajo la dirección de José Podestá. Lunes 24. *El drama en tres actos La Piedra de escándalo. Los disfrazados.* Platea con entrada 1 peso.

Página 3. Arte y Artistas

Apolo. Por tercera vez se dio anoche en el Apolo el sainete en un acto del señor Carlos M. Pacheco, "Los disfrazados". Es el autor mismo quien llama "sainete" a su obra. *A nosotros ésta nos ha parecido una simple yuxtaposición de cuadros conventillescos, con epílogo de melodrama.* El argumento es simplísimo. Don Pietro, un italiano, que se pasa la vida mirando el humo de su pipa, sentado en el patio del conventillo donde vive, tolera mansamente que su mujer lo engañe en sus propias barbas con cierto compadrito profesional. Un día de carnaval, el compadrito quiere llevar a un baile a su querida, siempre en las barbas del acarnerado esposo. Cuando juntos van a partir los amantes, rumbo a su juerga, Don Pietro se opone a la salida de la cónyuge. El tenorio orillero abofetea al italiano; el italiano acogota primero y apuñala después al tenorio orillero. Y el telón baja mientras Don Pietro, interrogado por alguien que lo sujeta un poco tarde, sobre su imprevisto y sangriento ataque, contesta enigmáticamente: – Miro el humo! *Parece que el autor ha puesto, quién sabe, cual, hondo y simbólico significado en esta frase: – Miro el humo.* Don Pietro la repite varias veces en tono sibilino. La dice cuando inquieren su opinión a propósito de cualquier asunto; la dice cual si respondiese a sus íntimos pensamientos; la dice cuando acaba de acuchillar al compadrito: –Miro el humo! *Confesamos no comprender el valor emblemático y trascendental de la misteriosa locución. El procedimiento suele ser muy usado por el señor Pacheco. Siempre hay en sus producciones algún hecho o expresión de simbolismo, tan abismático, que al fin sólo por él resulta entendido.* Tal ocurre con el ¡Miro el humo! de "Los disfrazados".

Por lo demás, el sainete en cuestión no tiene nada de original. Esas escenas descriptivas del inevitable conventillo están ya insoportablemente abusadas por todos los que hacen "bocetos", "ensayos", y "humoradas" para el teatro nacional. Ese episodio de la puñalada terminal, es de una vulgaridad casi pueril. Esos detalles del tango bailado y de las milon-

gas cantadas a la guitarra, son dignos de los balbuceos del género chico criollo. El señor Pacheco viene escribiendo "ensayos" y "bocetos" hace un tiempo harto largo. *Parécenos que ha llegado el momento de que escriba un drama o una comedia a secas.* Promesas tenemos bastantes. Deseamos verlo dar la medida exacta de sus aptitudes en una obra seria y de aliento. No nos basta conque siga reeditando los compadritos del señor Trejo, los conventillos del señor Sánchez, y las puñaladas groseramente efectistas de los melodramas.
"Los disfrazados" se pone en escena con ajuste y propiedad. Se distingue en su interpretación el señor Parravicini, actor espontáneo y bien dotado, que corre el peligro de malograrse, si continúa haciendo excesivas concesiones clownescas al mal gusto de los concurrentes al Apolo.

El crítico cuenta el argumento de manera realista. Y además se burla del autor ante la frase "miro el humo". El tema de la reiteración de formas –que tiene que ver con la actitud no central del protagonista, su actitud absolutamente marginal en cuanto a la situación de la obra– está señalado como un error. En realidad, esta característica del personaje que puede acceder al centro dramático es típica de la nueva forma del grotesco.

3) *El Tiempo*, año XIII, número 3856. Página 1. Los teatros esta noche

Apolo. "La piedra de escándalo". "Los disfrazados".
Página 2. Apolo.
"Los disfrazados". Así se titula un sainete cómico-lírico-dramático, estrenado el viernes último y que obtuvo el más brillante éxito. Los autores de la obra son los señores Carlos M. Pacheco y Antonio Reynoso, letra y música respectivamente. La acción, como ya deja suponer el título, se desarrolla en nuestros días de carnaval.
No se puede señalar alguno de los personajes como tipos vivientes, debe decirse que todos, y hay bastantes son la más exacta copia del natural por su lenguaje, sus maneras y su obrar.
Las escenas, bien preparadas y coordinadas. Lejos de producir cansancio, la obra según se desarrolla, como suele

suceder en ese género de producciones, despierta en el público el más vivo interés que prosigue hasta el final de la representación.
Entre los cuadros, alegres casi todos, como corresponde al marco del carnaval en que están encerrados, ha sabido intercalar el autor señor Pacheco, un incidente dramático, tan bien, que este constituye el don de la obra.
Para el argumento de "Los disfrazados" correspondía una música peculiar, alegre; así debió comprenderlo el maestro señor Reynoso y lo más notable es que acertó, pues sus notas están adecuadas al ambiente de la obra y tienen el sello de la originalidad. El público se deleitó en todos los números musicales obligando al bis.
Este éxito viene a confirmar la nombradía de excelente maestro que goza con justicia el señor Reynoso. Ya antes de bajarse la cortina el público prorrumpió en estruendosos aplausos y los autores del sainete tuvieron que presentarse muchas veces a escena y dirigir la palabra al respetable.
La ejecución muy acertada: cómicos y músicos acogieron la obra con cariño y cumplieron como buenos.
"Los disfrazados" tardará mucho tiempo en desenmascararse del cartel del Apolo.
Un triunfo más para los señores Pacheco y Reynoso.

Esta última crítica fue más benévola con Pacheco seguramente porque éste trabajaba en el periódico como cronista de teatro. Es una crítica de compromiso, es asimismo "tibia".

Para referirnos al sainete reflexivo del autoengaño tomaremos como modelo *El movimiento continuo* (1916), de Armando Discépolo, Rafael José De Rosa y Mario Folco. Lo estrenó la Compañía de Roberto Casaux. Se repuso en la sala Casacuberta del Teatro General San Martín en 1993 y 1994, bajo la dirección de Osvaldo Pellettieri. Actuaron Onofre Lovero como el catalán Astrada, y Alicia Berdaxagar como Doña Pepa, la protagonista. La obra tiene una teatralidad a toda prueba. Debido a su duración no puede ser considerada como del género chico y a la vez, es una obra de comicidad inmediata, fuerte.

Cuando Discépolo escribía comedias asainetadas –género híbrido–, recurría a Rafael De Rosa y a Mario Folco. De Rosa era un conocido autor de comedias a las que estructuraba desde el punto de vista artístico; fue un autor fundamental dentro de la evolución de la comedia en el Río de la Plata. Compuso *La hora nona* (1915), *Cuando se quiere* (1918) y *Las niñas del '33* (1919). También escribió obras en colaboración con distintos autores, por ejemplo, con el propio Folco. Además, concretó junto con José Bugliot una obra fundamental para la comedia blanca, llamada *La casa grande* (1933), que fue un gran éxito en teatro; primero interpretada por Arata y luego por Sandrini. Hay una versión cinematográfica famosísima interpretada por Sandrini. El protagonista –que es el hermano mayor– quiere mantener unida a la familia. Entonces, decide construir –dentro de la casa de la madre– un lugar para todos los hermanos. Pero este proyecto finaliza mal porque cada uno busca su propio interés. El hermano mayor termina pegándole al menor. Se hizo famosa la frase "Con esta mano le pegué a mi hermano" que dice el protagonista, arrepentido de su acción. Una gran cantidad de público, de varias generaciones, se emocionó con estas escenas de *La casa grande*. De Rosa fue un comediógrafo importante; también fue autor de comedias costumbristas y nativistas.

Mario Folco fue colaborador de De Rosa y de Discépolo en varias comedias, por ejemplo, *El novio de mamá* (1914). Salvo *El casamiento de Chichilo* (1923), obra solitaria de Folco, el resto de su teatro fue hecho en colaboración con autores como Enrique Santos Discépolo. Folco era peluquero, y se dice que llevaba al teatro los chistes y las historias oídos en la peluquería. Tanto De Rosa como Folco le enseñaron a Discépolo el camino hacia el humor, aunque éste nunca quiso reconocerlo. Discépolo carecía de humor. Es evidente que los otros le enseñaron a poner en práctica procedimientos y recursos humorísticos.

En 1916 el país atravesaba una situación política particular: las primeras elecciones democráticas en el país. El conservadurismo había intentado –durante largos años– evitar la llegada de Yrigoyen al poder. En 1912, Roque Sáenz Peña promulgó la Ley que lleva su apellido, que estableció el voto secreto y obligatorio. Anteriormente, el voto era "cantado" y perjudicaba al partido de la oposición. En las elecciones libres ganó Yrigoyen: como resultado

de lo cual se produjo el advenimiento al gobierno y al poder de la clase media, que por primera vez tuvo la oportunidad de manejar el país. Durante el primer mandato de Yrigoyen hubo una enorme evolución social: la clase media alcanzó una posición central dentro del panorama nacional y terminó de consolidarse.

El gobierno de Yrigoyen tuvo grandes contradicciones. Por un lado, mejoró la situación a partir de una serie de reformas. En 1918 se concretó la Ley Universitaria, que estableció la enseñanza universitaria laica y gratuita. Pero al mismo tiempo este gobierno tuvo problemas graves con las clases populares. Ya había hecho referencia a dos acontecimientos: el primero, en 1919 en que ocurrieron varios enfrentamientos con obreros que terminaron de manera sangrienta, con trabajadores muertos, hechos que se conocieron como la "Semana trágica" y que tuvieron su origen en la fábrica Pedro Vasena e Hijos de Parque Patricios. Dos años después (1921-1922) se produjeron los famosos asesinatos en masa de la "Patagonia trágica". Es decir que fue un gobierno sumamente contradictorio.

Las comedias como *El movimiento continuo* fueron el resultado de este avance de la clase media. Por un lado, nos encontramos con la evolución hacia el grotesco; pero por otro, nos hallamos con la entrada al "género grande" de la comedia. No es grande por ser mejor sino por su extensión; duraba dos horas y media. La comedia es el género que –históricamente– más se ha avenido a las clases medias mundiales; sobre todo a la nuestra. Implica un reclamo ideológico del público de esa clase, que necesitaba nuevas imágenes idealizadas de su existencia, adaptadas a sus gustos e intereses. El motor de su acción era sentimental –como en el sainete–, pero su trama incluía cierta frivolidad típica de la comedia, una suerte de desaprobación sutil, con personajes ridículos y jocosos, sobre todo durante el segundo acto. Por ejemplo, cuando los "ancionistas" se reúnen en la casa del inventor para conocer la máquina del movimiento continuo tiene lugar un verdadero torneo de chistes; es una astracanada del trío (Astrada, Don Andrés, Castañeda), muy bien hecha. La comedia también está anclada en el oportunismo de ciertos personajes (Castañeda) opuestos a la pareja de inventores y a la pareja sentimental de las comedias asainetadas sentimentales. Ésta, en cambio, es una comedia asainetada referencial. En este tipo de

comedias, el problema tratado está vinculado a la sociedad. Se muestra el sentimiento triunfalista argentino que, en realidad, deviene en una situación inmanejable. Hay un momento de gran euforia y luego uno de gran depresión. Hay una pasaje desde la fortuna a la miseria; de la miseria a la fortuna; y luego, nuevamente, de la fortuna a la miseria.

Para estudiar la comedia, se recomienda el libro de Olson (1978) en el que se puede aprender en qué consiste una comedia, la desaprobación sutil, la actitud oportunista de los personajes. Por ejemplo, el oportunista y villano de la trama sentimental y referencial es Castañeda. Éste traiciona a su novia, a los accionistas y a los inventores porque los deja sin un centavo. Otro libro interesante es el ya mencionado de Bentley (1971: 273-289).

La comedia asainetada es un híbrido, una mezcla de sainete y comedia. La comedia era un género que estaba dentro del horizonte de expectativa del público argentino. Tiene antecedentes desde 1819. Hay una obra, *El hipócrita político*, de autor anónimo, atribuida a Valentín Alsina, que describe la Revolución de Mayo desde el punto de vista de una casa burguesa. Es una sátira de costumbres. Mientras que en la farsa hay un cuestionamiento y desaprobación de ciertas inconductas sociales, pero sin mostrar cuál debe ser el camino a seguir, en la sátira no sólo se expone el mal social, sino que también se trata de mostrar cuál debe ser el camino a seguir para superarlo. La sátira es una de las bases del teatro argentino. En la época de Mayo se muestra a la sátira como un camino para abrir los ojos al pueblo, a la gente que asiste al teatro. Hay una serie de personajes que quieren rehuir al ridículo pero no pueden. Esto se continuó en obras como *¡Al campo!* (1902), de Nicolás Granada, y en los textos de Gregorio de Laferrère.

Posteriormente a la comedia asainetada, apareció la comedia blanca en la década del '30, con obras como *Así es la vida* (1934), de Malfatti y de las Llanderas, y *La casa grande* (1933) de Bugliot y De Rosa. La primera es una exaltación idealizada de la clase media a las que estas obras endiosan. El padre de familia es una persona justa, la madre es honesta, los hijos son bondadosos y se sacrifican por sus padres. No hay problemas y si los hay se solucionan mediante la armonía y el amor. Durante años se produjo un teatro, una literatura y un cine popular que trabajan sobre la base de la comedia blanca.

El último buen comediógrafo fue Abel Santa Cruz. Sus primeras obras, en los años '50, fueron llevadas al teatro y luego al cine. Por ejemplo, *Los ojos llenos de amor* (1952), *Los maridos de mamá* (1952), *Hay que bañar al nene* (1952), *Mi marido hoy duerme en casa* (1953). Este tipo de comedias persistió en el gusto del público y fue llevado a la televisión; pero se trata de un género que fue decayendo. Eduardo Rovner escribió varias comedias en la actualidad, por ejemplo, *Volvió una noche* (1990).

La comedia asainetada trabaja, sobre todo, con el espejo idealizado de la vida del living, ya no del patio como espacio de cruce. El espacio de cruce en *El movimiento continuo* es la casa de planchado. Parece una escena de la calle pero sucede dentro de una casa.

Existen dos tipos de comedias asainetadas: la sentimental y la referencial. La primera intensifica la caricatura de *¡Al campo!* (1902) de Nicolás Granada y *Las de Barranco* (1908) de Gregorio de Laferrère. La acción es sentimental basada en un conflicto absolutamente privado, por ejemplo, *El novio de mamá* (1914) y su continuación *Mi mujer se aburre* (1914), del trío Discépolo, Folco y De Rosa. El motor de la acción del modelo sentimental es absolutamente melodramático.

El modelo referencial tiene como destinatario-destinador lo social, y se vincula con los problemas concretos de la clase media: sus miedos, sus perversiones. Sus protagonistas son antihéroes.

Estas comedias sentimentales y referenciales fueron censuradas por el propio Discépolo, quien se arrepintió de haberlas hecho.

Otras comedias asainetadas referenciales fueron *Conservatorio "La Armonía"* (1917), del trío –cuyo protagonista cómico fue Florencio Parravicini– y *El chueco Pintos* (1917), también de los mismos autores. Esta última es una farsa con elementos satíricos de la política criolla.

El movimiento continuo (1916), de Discépolo, De Rosa y Folco, excede las reglas del género de la comedia asainetada. Junto con *Mustafá* (1921), de Discépolo y De Rosa, se trata de un pregrotesco. *El movimiento continuo* es un típico sainete del autoengaño. Es un texto de desarrollo caricaturesco con algunos procedimientos típicos de la comedia, en el cual –a partir del autoengaño de los

protagonistas (el dúo de inventores)– lo cómico y lo patético se alternan en su desarrollo. El desenlace es esperadamente patético, con una pérdida parcial para los protagonistas. *Stefano* está en esta línea del grotesco criollo, y los neosainetes que tienen una relación intertextual con estos textos son *La fiaca* (1967), de Ricardo Talesnik, *Chúmbale* (1971), de Oscar Viale, e *Y el mundo vendrá* (1989), de Eduardo Rovner.

Discépolo fue un autor que nunca ocupó el lugar en el cual deseaba estar. El sistema teatral del campo intelectual siempre le reservó un espacio marginal. Ingresó en el campo intelectual en 1910, con *Entre el hierro*, un drama en tres actos estrenado por Pablo Podestá. Es una obra que está dentro del intertexto de la segunda versión del teatro de Florencio Sánchez. En 1912 continuó dentro de esta tendencia con *La fragua*. Las obras fueron recibidas de manera poco intensa por parte del público y a la crítica tampoco le interesaron. A los pocos años murieron los padres de Armando Discépolo, cuando su hermano Enrique Santos todavía era un chico. Discépolo afirmó que para mantener a su familia "debió prostituirse" haciendo comedias asainetadas. Si bien el campo intelectual le pedía estas comedias, su proyecto creador estaba lejos de este tipo de obras, y se acercaba al teatro de Sánchez.

Discépolo se conectó con Rafael José De Rosa, y en 1912 concretó la opereta *Espuma de mar*. Sin embargo, posteriormente la destruyó. También escribió otras obras como *La espada de Damocles* (1918) y *El clavo de oro* (1920). En 1919 intentó hacer un teatro de "jerarquía" y escribió *El vértigo*. En 1921 colaboró con De Rosa en *Mustafá*, un sainete tragicómico del autoengaño, y en un sainete como pura fiesta titulado *L'Italia Unita "ristorante"*. En 1923, repensó su teatro y se jugó de una manera muy arriesgada con dos obras: *Mateo*–a la cual llamó "grotesco"–, y *Hombres de honor* (drama de tesis), resultando esta última un nuevo fracaso. En 1924, junto con De Rosa, escribió *Giacomo*, otra comedia asainetada. En el mismo año escribió *Muñeca*, un grotesco a la manera italiana pirandelliana. En 1925 se desvinculó de los otros autores con los cuales escribía en colaboración y estrenó *Babilonia*, en la que coinciden el tiempo teatral con el tiempo objetivado. Ese mismo año concretó –junto con su hermano– su segundo grotesco titulado *El organito*, en el cual se nota la intervención

de éste por la rebeldía intensa, característica de sus tangos. En 1926 escribió –a la manera de Sánchez– *Patria nueva*. En 1928 realizó *Stéfano*, su obra más importante. En 1929 mezcló realismo psicológico y realismo de Sánchez en *Levántate y anda*.

Discépolo entró en su último período como autor. Apareció una serie de autores modernos –desde Francisco Defilippis Novoa hasta Roberto Arlt– que convirtió al teatro discepoliano en remanente. Además, el teatro independiente lo atacó duramente. En 1931 estrenó en Barcelona un melodrama llamado *Amanda y Eduardo*. En 1932 puso en escena su último grotesco, titulado *Cremona*, que fue un completo fracaso. La prensa opinó que el autor iba a rehacerlo. Lo reformó en 1950, pero no consiguió estrenarlo. Lo rehizo a fines del '60, pero fue estrenado en el Teatro San Martín cuando Discépolo ya había fallecido.

En 1933 repuso *Amanda y Eduardo* en el Odeón. En 1934 dio su última obra: *Relojero*, un grotesco criollo no asainetado, no canónico. Es una obra larga, que presenta elementos simbolistas, en la que eliminó casi todo ideolecto. Lo inscribiremos en la tercera fase del grotesco, el grotesco introspectivo.

Discépolo abandonó la escritura teatral. Hubo una polémica que trascendió lo artístico. Galasso (1967: 195-198) sostiene que interrumpió la escritura cuando se peleó con su hermano, y éste dejó de "hacerle" las obras. Se dijo también que este fue el momento en que Enrique se casó con Tania y se liberó de la influencia afectiva e intelectual de su hermano. La tesis de la cátedra desestima estas teorías. Creemos que no hay dudas acerca de que las obras escritas por Armando Discépolo son de su autoría y no de su hermano. La prueba es que cuando realmente colaboró, Enrique Santos Discépolo figuró (*El organito*). Por lo demás, cuando Enrique escribió teatro sin Armando, junto a otros autores, como Mario Folco, la calidad de los textos fue de poco nivel. Están las obras que cada uno de ellos elaboró por su parte. En ese sentido los textos de Armando son de gran coherencia estético-ideológica.

Enrique Santos Discépolo realizó, en su serie "Pienso y digo lo que pienso" durante 1951, junto con Vacarezza y otros, una campaña a favor del peronismo, hecho que lo enfrentó al ambiente literario, teatral e intelectual que era fuertemente antiperonista, y a su hermano Armando. Si bien estos dos grandes artistas argentinos tuvieron una vida de grandes desencuentros, Armando

y Enrique Santos Discépolo son las dos cabezas visibles del grotesco argentino popular: uno dentro del teatro y el otro dentro del tango.

Retomemos el análisis de *El movimiento continuo*. Esta obra tiene más elementos del sainete que de la comedia. Pero en el sistema de personajes los hay asainetados y de comedia. Entre los de comedia –salidos del intertexto del teatro de Laferrère– se ubica Doña Pepa, la dueña de la casa y del taller de planchado. Ella desaprueba lo que está pasando, pero cuando advierte que puede producirse el pasaje hacia la riqueza –a través de la rueda de la fortuna– apoya el proyecto. Actúa con un oportunismo muy marcado. Además, es el personaje de comedia que constantemente se burla de los personajes asainetados.

Hay un segundo acto magistral cuyo centro es la reunión de los accionistas. Uno de estos personajes fue interpretado por César Ratti, actor cómico importante de la compañía de Roberto Casaux, y que se considera un antecedente de Sandrini. Encarnó a uno de esos accionistas y su personaje utiliza constantemente latiguillos que son satirizados por la dueña de casa. Uno de esos latiguillos tuvo un gran éxito cómico entre el público, y fue cuestionado por el propio Casaux, quien sostenía que el mal del sainete estaba en los actores. Decía que no había que exagerar ni agregar morcillas. Por lo tanto, le caía muy mal que César Ratti dijera a cada rato: "Lo que está bien, está bien". Pero este latiguillo tuvo tanto éxito que finalmente quedó en el texto.

Doña Pepa es la protagonista de la obra y, además, ya dijimos, es un personaje típico de comedia. Otros personajes de comedia que no participan de la trama central son las planchadoras Marieta y Manola. No tienen acción en la trama central, ni en la sentimental ni en la referencial. Castañeda también es otro personaje de comedia, aunque tiene algunos rasgos asainetados: es el oportunista y el villano de la obra. Todavía en el sainete tragicómico de Discépolo, De Rosa y Folco aparece el villano. En cambio, en el grotesco criollo este personaje no es necesario porque se sostiene que lo ridículo, lo pesimista, lo tenebroso, forman parte del hombre. No hace falta que alguien esté ideando formas de hacer caer a los demás. Constantemente el hombre –en sus contradicciones– cae en el mal, en lo ridículo. En *El mo-*

vimiento continuo es todavía necesario introducir a un personaje que "haga" el mal.

La trama central referencial está relacionada con el movimiento continuo, tema que estaba de moda durante la guerra de 1914. Fue un momento en el que se pretendía hacer que la energía durara constantemente sin emplear fuerza militar. Se buscaba reemplazar los combustibles. Se pensaba que los alemanes y los ingleses iban a descubrir el movimiento continuo; es decir, una máquina que se moviera de manera incesante sin utilizar combustible, y que aquel que realizara ese descubrimiento iba a ganar la guerra. Astrada y el coprotagonista Don García están "investigando" sobre un tema muy común en ese momento. Lo referencial entra en la época, junto con el problema de la familia y del inadaptado. Doña Pepa, por ejemplo, no puede soportar a Don García y cree que su marido está loco. No sabe cómo manejarlo. La locura del marido por el invento lleva a su familia a la perdición. Este personaje es el antecedente de Stefano.

Don García tiene por socio a José Astrada, quien consigue vender acciones de una compañía que formarán para explotar el movimiento continuo, involucrando a todo el barrio en el negocio. En el segundo acto todos los "ancionistas" aparecen y participan de ese humor típico del sainete como pura fiesta de la primera fase. La solemnidad y las limitaciones de los personajes hacen que se produzca una risa continua; llega casi al astracán. Hay un manejo muy fuerte de todo lo intensamente cómico dentro del texto. Los autores recurren a una serie procedimientos para producir risa, como los chistes verbales, la expectación defraudada, la coincidencia abusiva cómica, el retruécano o respuesta rápida, lo cómico dado por las obsesiones de los personajes. Tanto Astrada como Don García –personajes saineteros– están obsesionados por el movimiento continuo, por la rueda de la fortuna. Desean pasar de la pobreza a la fortuna. Astrada, Don García y Castañeda tienen distintas obsesiones. Los personajes están dominados por una serie de manías que los vuelven vulnerables. Además, se manejan con una torpeza física y verbal propia de los personajes saineteros. Se crea, así, el enredo cómico con equívocos verbales y físicos. Se incorporan elementos como la "falsa salida", que consiste en que un personaje –aparentemente– va a hacer mutis pero vuelve, y sorprende una conversación que no debía escuchar.

Es decir, por un lado encontramos personajes de comedia como las dos planchadoras que socorren a Doña Pepa y Castañeda; y por otro, los personajes saineteros, que son personajes en crisis, desequilibrados con respecto a la realidad: Astrada y Don Garcia. En el segundo acto, todos caen en el engaño –salvo Don Laureano– junto con los inventores, pero el público advierte en todo momento que los personajes son ridículos y grotescos. Los personajes centrales no tienen conciencia de sí.

Por un lado, tenemos esa trama referencial que da unidad al texto –al tema del invento, del engaño y del autoengaño–. Por otro, una trama secundaria, sentimental, que es la de Castañeda y Paula. Paula es un personaje patético que tiene como antecedente a Robusta –de *Barranca abajo*–. Es patética pero, a su vez, cómica. Estos dos personajes femeninos carecen de atracción; ambas están enamoradas y autoengañadas.

La trama sentimental está al servicio de la trama central: el autoengaño. El motor de la acción es la búsqueda de la honra social. El destinador-destinatario es lo social. El sujeto son el Noy y Andrés, que son engañados por la sociedad. Saben que la honra social se consigue a través del dinero. El tema de la miseria es constante. Sobre todo, Don Andrés se lo dice a Doña Pepa en un encuentro personal. En un principio, los accionistas son ayudantes, pero luego se convierten en oponentes. Prácticamente matan a palos al pobre Noy. Al finalizar la obra, ya no hay ayudantes. Uno va a la cárcel, mientras que el otro se encuentra defraudado. Doña Pepa –que pasa de oponente a ayudante, de ayudante a oponente– vuelve a poner el cartel de ayudante de planchado. El triunfalismo de la obra está anticipando la vida futura argentina. Un autoengaño muy fuerte y una caída también fuerte en la miseria.

Ese intento de pasaje de la vida de miseria a la opulencia marca la actividad del sujeto, que se podría sintetizar en la "rueda de la fortuna". Estos personajes no están en equilibrio pero son intensamente creyentes y, a su vez, hacen creer a otros personajes en el proyecto. Las funciones de los protagonistas son las de caer y de buscar ayuda al final. Y, por último, aparece algo que es común en el teatro y en la música popular: la queja. En la escena final, cuando uno va preso y el otro se encuentra defraudado, se quejan. Esto también lo acerca a *Stefano*. Hay una coincidencia en el público en el hecho de pensar que han sido engañados por

la sociedad. Sin embargo, ellos necesitan de ese engaño y vuelven a autoengañarse al final. Ambos personajes se convencen de que su intento fracasó pero se ilusionan pensando que "la próxima vez" su proyecto tendrá éxito. Así que buscarán nuevamente ayudantes y accionistas para llevar adelante el invento.

En el nivel de la intriga, tenemos la actividad patética de los protagonistas. Hay un centro dramático y una periferia. En el centro dramático están los dos protagonistas y Doña Pepa; mientras que en la periferia están Castañeda –el villano– y los otros personajes farsantes –los accionistas– que se mueven según su conveniencia. Esta inestabilidad patética hace que los protagonistas pasen de un estado a otro: de la miseria a la abundancia y de la abundancia a la miseria, casi sin transiciones. En un principio, los protagonistas convencen y seducen a todos –incluso hacia el final del primer acto convencen a Pepa–; pero luego, hacia el final y en la mirada final, caen patéticamente. No pueden enfrentar la situación que están viviendo. Esto también es prototípico del grotesco criollo. Los protagonistas son personajes absolutamente cerrados, autistas. Creen que aquel que está en contra del proyecto lo hace por envidia. Lo mismo le va a ocurrir a Stefano, quien piensa que los demás lo ven como ridículo porque es el mejor. Estos personajes no pueden enfrentar su situación, por eso acusan a los demás. Son vulnerables, lo cual hace que –durante la segunda parte, en el desarrollo y sobre el desenlace– estos actores centrales sean percibidos como ridículos por los otros personajes de escena. Son protagonistas intensamente fracasados. Viven en una desarmonía absoluta con el medio y tienen una limitada comunicación con los demás. No sufren un desgarro interior, y vuelven a ocupar su lugar en el mundo.

Doña Pepa "viene" de la comedia y tiene elementos de protagonista reflexionante propio del sainete tragicómico reflexivo. Practica el chiste oral; es también una suerte de personaje embrague, y se maneja con algo que es típico de la clase media: el sentido común.

Castañeda es un villano dual porque es, a su vez, simpático. Es un personaje de comedia pero tiene, además, un discurso subjetivo sainetero. Quiere aparentar seriedad, y mezcla vocablos cultos con otros que no lo son. Es el típico "grupi" de las casas de remate, porque va vestido siempre de fiesta. En principio, su

oficio consiste en engañar a los demás. Él cree en el proyecto pero, al constatar que se trata de un engaño, huye con el dinero.

Discépolo y sus colaboradores veían el mal en el otro, fuera de los personajes. En el "grotesco criollo", en cambio, Discépolo reconocerá el mal dentro de sus protagonistas.

En cuanto a la espacialización, es un espacio alegre, de cruce, propio del taller de planchado. Se trata de una especie evolucionada de comedia asainetada. A partir del autoengaño de los protagonistas, lo cómico y lo patético se alternan en el desarrollo. El dúo se puede visualizar como dos personajes fracasados. No se busca el efecto perlocutorio sino que el público se distancie de la acción. Los personajes no deben despertar la piedad propia del melodrama.

También en este caso la crítica cuestionó duramente el texto. Se volvió a leer esta comedia asainetada desde el realismo. Se habló de hibridez de formas, de una caída en el disparate, de una comedia subalterna, de un argumento trivial, de un "sainetón". Como vemos, ninguno distinguió al género nuevo en ciernes. Se vieron desorientados por la comicidad de la sátira de procederes inactuales, ridículos. Semánticamente este sainete habla de personajes que están en trance de perder la esperanza de vivir mejor; no pueden trascender las agresiones de la realidad y de los otros. Los protagonistas tienen pérdidas parciales. En cambio, los personajes del grotesco saben que ya no van a vivir mejor.

El autoengaño implica una incipiente poética del cambalache discepoliano. Se trata de una mezcla sin la mínima jerarquía, de polémicas, de personajes que no se adaptan a la realidad sino que la desconocen, y se ubican de manera ingrata, viviendo en sus márgenes.

Lección XIV: El sainete tragicómico III (inmoral)

Tragicomedia inmoral es un texto de desarrollo cómico caricaturesco; se trata de un efecto buscado de manera muy directa, así como lo hacía el sainete como pura fiesta, pero su naturaleza es de otra índole.

Los personajes tienen constantes cambios de estado; viven en la inmoralidad o caen en ella durante el desarrollo de la acción empujados por el entorno social, es decir, se trata de "adaptados sociales".

Su desenlace es cómico interesado y remarca una sátira social.

Los textos paradigmáticos de este tipo de sainete son, generalmente, las obras de Alberto Novión. Entre ellos encontramos: *La chusma* (1913), *La caravana* (1915), *La familia de Don Giacumín* (1923). Cercano a este paradigma inmoral está *Mustafá* (1921), de Discépolo y De Rosa. Y, como ya hemos visto, el neosainete toma el intertexto del sainete inmoral. Son textos como *Esperando la carroza* (1962), de Jacobo Langsner; *El patio de la torcaza* (1967), de Carlos Maggi; *El grito pelado* (1967), *Convivencia* (1979) y *Camino negro* (1983), de Oscar Viale, y *El partener* (1988), de Mauricio Kartun.

Alberto Novión era francés, nació el 14 de enero de 1881 y fue llevado muy joven a Montevideo. Luego, ya muchacho, llegó a Buenos Aires, donde vivió hasta su muerte, el 25 de noviembre de 1937. Novión empezó a publicar alrededor de 1904. Perteneció al grupo de Pedro E. Pico, Carlos Mauricio Pacheco, José González Castillo, Alberto Vacarezza y Roberto Cayol, que corresponde a la época de canonización popular del sainete, a la que se llegó luego de la desaparición de los elencos de los Podestá y su criollismo. Estos autores formaron una suerte de "porteñismo" muy intenso, es decir, la exaltación de la ciudad, de su música y, sobre todo, de sus barrios. En esa época cada barrio ya tenía su personalidad y el tango los unía a todos. Había una evidente afirmación ciudadana. El progreso se hacía ver en los tranvías eléctricos, los subterráneos, las fábricas, los automóviles, el cine. Tuvieron como centro el Teatro Nacional, ubicado en el mismo lugar donde se encuentra hoy. Ese teatro fue inaugurado por Jerónimo Podestá, en 1906 pasó a manos de Pascual Carcavallo, quien creó el género breve, chico o teatro por secciones, y consiguió convertirlo en lo que se llamó la "Catedral del Género Chico", hasta 1933 cuando dejó el teatro.

Todo este proceso de "porteñismo" en el que participó Novión coincidió con la maduración del actor nacional en su segunda versión –sobre todo el auge de Parravicini y de todos los recursos del teatro cómico– y con la entrada definitiva del tango canción, a partir de 1917.

Novión fue un autor fundamental para su tiempo, aunque actualmente ha sido olvidado. La bibliografía referida a él es muy

escasa y se organiza a partir del trabajo de Ordaz (1957). Hay un artículo de Schaefer Gallo (1965: 115-118) y un trabajo de un director de teatro desaparecido, Calatayud (1989: 79-82). El estudio más serio sobre Novión es el de Gallo (1959: 141-158). Existen también dos críticas del comentarista argentino más importante de principios de siglo, Echagüe (1926: 54-55), y un texto de Saldías (1968). Otro libro de la misma índole es el de Martínez Cuitiño (1954) y también se cuenta con el libro de viñetas porteñas de Guibourg (1978). Todos estos trabajos, más descriptivos que importantes, le hacen escaso favor a Novión. En ellos generalmente pasa por un señor más o menos vivaz, ingenioso, comerciante, pero no se lo ha estudiado seriamente como el gran autor que fue.

Novión fue el creador del sainete tragicómico inmoral (Pellettieri, 2002). Analizaremos la obra *Don Chicho*, de 1933, que es muy difícil de representar porque se puede caer fácilmente en la risa por la risa misma, cuando en realidad es una obra muy profunda, muy intensa y cuestionadora del catolicismo estereotipado, exterior. Tuvo repercusión en la época. Novión tenía siempre presente al público, y la tituló *Don Chicho*, en la época en que Chicho grande y Chicho chico representaban a la "mafia rosarina". El título irónico está mentando a un famoso mafioso, y Don Chicho, aunque no le alcanza para ser un mafioso, es un personaje absolutamente inmoral. En ese entonces la Iglesia y los escritores católicos creyeron que se trataba de un cuestionamiento a ésta, pero, en realidad, era un cuestionamiento a ciertos procederes inmorales de algunos católicos como Don Chicho.

Fue estrenada por la compañía de Arata-Simari-Franco, que regenteaba Carcavallo. Se dio en el teatro por secciones, las cuales albergaban un público muy popular que se reía mucho con Arata. Fue una obra hecha por encargo de Arata, para lucimiento personal del capocómico, que era una figura que estaba evolucionando hacia la tercera versión del actor popular.

Nos encontramos con un texto mucho más importante que la media del sainete. Además, constituye un texto sainetero tardío porque es de 1933 y, para entonces, ya se había estrenado la mayor parte del grotesco criollo, salvo *Relojero*. Es decir, es un sainete de la segunda versión estrenado cuando el grotesco –tercera versión– estaba desapareciendo.

Este texto les debe mucho a los hermanos Discépolo. Una obra de su autoría es intertextual con *Don Chicho*, el grotesco criollo titulado *El organito* (1925).

Una parte de la crítica, siguiendo la definición de Novión, sostuvo que se trataba de un grotesco criollo, cuando no lo es ya que no hay caída de la máscara ni ninguno de loselementos propios de ese género. Es, simplemente, una excelente tragicomedia. No hay fusión, sino alternancia entre lo trágico y lo cómico.

El hecho de ser un texto excéntrico, mal ubicado en el tiempo, hace que sea muy interesante, porque se trata de la obra más avanzada del sainete tragicómico frente al grotesco criollo. Es decir, que se ha estrenado después de textos expresionistas como los de Georg Kaiser, ciertas obras de Eugene O'Neill, y los grotescos de Luigi Pirandello. *Don Chicho* es una pieza que abrevó en distintos lugares: el grotesco criollo, la tradición del sainete y el intertexto de ciertos personajes del expresionismo y del grotesco europeos.

En 1933 ya había aparecido el teatro independiente de Barletta, y el sainete era considerado remanente. Además, los precursores de la modernización del '30, como Francisco Defilippis Novoa, habían estrenado textos simbolistas como *María la tonta* (1927). Asimismo, en 1932 Roberto Arlt ya había presentado *Trescientos millones* en el Teatro del Pueblo.

A pesar de que se trata de una obra abierta a las textualidades modernas, es un texto tradicional. Es muy interesante cómo se mezcla lo moderno con lo tradicional, lo nuevo con lo viejo.

En 1929 había una revista llamada *El Suplemento* que traía siempre una novela breve o un cuento, fotos de la sociedad argentina, y "la encuesta de la semana". En ella se mostraban los problemas que tenía el sainete para continuar. Se desarrolló bajo el título "¿Qué opina del teatro de vanguardia en la Argentina?" Esto significaba que el espectador medio –a quien estaba dirigida la revista– ya sabía que había un teatro de vanguardia. Entre los encuestados estuvieron Armando Discépolo –muy agresivo–, Francisco Defilippis Novoa –quien dijo haber sido el que introdujo el término "teatro de vanguardia" en nuestro país–, Rodolfo González Pacheco, Vacarezza –que hizo bromas y cuestionó el teatro de la vanguardia–, José González Castillo –autor de sainete– y Novión. Éste fue presentado como "representante de la guardia vieja y fiel cultor del teatro eminentemente popular". Novión respondió:

> ¿Qué entiendo yo por teatro de vanguardia? ¡Qué gracioso! A mí lo que me interesa saber es qué entiende usted por teatro de vanguardia. Desgraciadamente, yo no entiendo ni cinco centavos, ¿y usted? Yo no es porque no haya leído y no haya prestado atención al asunto, pero por cuanto he escuchado al respecto, digo 'Sí, sí' y estoy como antes. Cada vez entiendo menos. A mí esto del teatro de vanguardia me está resultando una pesadilla. A un autor como yo que ha escrito comedias, dramas, sainetes, revistas, monólogos, ¡qué bien le vendría un poquito de vanguardia también! No por mí que en la vida estoy cubierto de glorias sino por la posteridad. No faltaría un cronista municipal ascendido a crítico teatral que escribiera: 'Murió tocando todo lo que había que tocar'. En cambio, yo escribiendo una obra de vanguardia, forzosamente tendrá que decir: 'Como autor fue un buen tendero, pero como vanguardista 'miau'. Y esto me tiene preocupadísimo. Debo confesar ingenuamente que, al principio, como me habían hablado de teatro de vanguardia, yo lo tomaba a broma. Daba la casualidad que todos aquellos que se entusiasmaban con sus méritos, eran precisamente autores que habían estrenado una mala comedieta y que se dedicaban a traducir obras europeas.

Ésta fue una "patada" a Discépolo y a Defilippis Novoa. Novión, como Vacarezza –y este metatexto lo prueba– tenía una actitud absolutamente cerrada hacia el teatro europeo vigente en ese momento. Lo interesante es que una cosa dice el metatexto y otra, su obra: en *Don Chicho* se muestra como un conocedor de ese tipo de teatro relativista. Se ve que el público está frente a personajes contradictorios, que no pueden manejar bien ciertos resortes de su conducta.

Esta obra se estrenó el 20 de abril de 1933 y había sido anticipada por otras dos de Novión. Las tres obras tienen el mismo final: *Don Chicho* (Pellettieri, 2002) termina con los dos viejos inmorales contando la plata que le robaron al hijo que, a su vez, robó para cumplir con un mandato paterno. *La caravana* (1915) y *La familia de Don Giacumín* (1924) tienen el mismo desenlace.

Don Chicho se representó en plena "década infame". Había pasado ya el momento de triunfalismo yrigoyenista y alvearista radical de los '20 y el país vivía una etapa durísima. Fue una época en la que se aplicaba el fraude patriótico, que consistía en hacer votar a los muertos. El fraude era calificado de "patriótico" porque los conservadores decían que lo implementaban para evitar que el radicalismo volviera al poder. Y esta obra trata sobre los menos beneficiados desde el punto de vista social, grupos que habían sido abandonados por el poder, que estaban su merced, en la miseria, incluso pasaban hambre, y se defendían con una fuerte inmoralidad. No eran amorales, porque sabían que obraban mal, eran adaptados sociales, conscientes de que éstas eran las reglas de juego y "había que entrar" y adaptarse a la inmoralidad social (hay en esto intertextualidad con *Los disfrazados*).

Los personajes de estas obras de Novión "han entrado" hace tiempo; los chicos han vivido toda la vida de la mendicidad y no conocen otra realidad. La familia se ha convertido en un ente inmoral.

La época se prestaba para un tipo de teatro cuestionador, satírico, agresivo, que ubicaba a gran distancia con respecto al público. Los personajes habían sido puestos por Novión para que el público viera qué pasaba en el país, viera lo "cómico interesado". Llamamos, en cambio, "cómico desinteresado" a aquel teatro que trata el infortunio privado, por ejemplo, las obras de Vacarezza. En *Don Chicho*, por el contrario, todo tipo de infortunio es público: la familia de Don Chicho y cada uno de los personajes con el resultado de una sociedad que privilegiaba la vida y la actuación de unos pocos dejando a muchos librados a su propia viveza. El tema de la "viveza criolla" aparece muy crudamente en toda la obra. Todos son inmorales y peligrosos para los demás. Muy pocos personajes quedan fuera de esa categoría y, no casualmente, quienes escapan a ella son los más jóvenes: Fifina, Quirquincho, el diariero.

Es un texto de fuerte intertextualidad en el teatro moderno. Prueba como ningún otro la productividad del teatro popular en el teatro culto y el intercambio constante que hay entre ambos tipos de teatro. Roberto Cossa sostiene no haber conocido esta obra en la época del estreno de *La nona* (1977), sin embargo, parece haber una clara intertextualidad entre ella y su obra. Esto

es posible porque hay un clima general, una especie de aura en la vida argentina respecto del tema de la inmoralidad. *Don Chicho* muestra un momento en que éste se estaba intensificando fuertemente.

A Novión le interesaba muchísimo la producción de risa. Era, fundamentalmente, un arquitecto de formas reideras. Le interesaba lo cómico y utilizaba los procedimientos de la primera versión del sainete refuncionalizados.

No hay en la actualidad una clasificación de sus textos, no se sabe cuántos son. Hay autores que dicen que sus piezas llegan a noventa y cinco, otros sostienen que son ciento cinco. Novión no creía en la originalidad. Hoy diríamos que era un autor intertextual; en esa época, que se plagiaba a sí mismo. Repetía en nuevas obras partes que le habían agradado o tenían éxito de otras. Esto era frecuente entre los autores de sainete, pues no les interesaba aquello que tuviera que ver con lo original y no creían en lo moderno.

Se destaca su primer obra, *Doña Rosario* (1905), estrenada por la compañía de Pepe Podestá y protagonizada por la gran actriz Orfilia Rico. Su última obra se tituló *El corazón en la mano*, y fue estrenada por Arata-Simari-Franco en el Teatro París de Buenos Aires.

Hemos clasificado la obra según su poética. La mayor cantidad de obras son sainetes como pura fiesta y tragicómicos. Además, comedias asainetadas protagonizadas por los grandes del teatro argentino. Novión escribió especialmente para Orfilia Rico, Juan Mangiante, Enrique Muiño, Elías Alippi, Florencio Parravicini, Luis Arata, Pablo Podestá y Roberto Casaux. Los sainetes más importantes son *La cantina*, de 1908 (un sainete con elementos ya de la segunda versión); *Los primeros fríos*, de 1910; *La madriguera*, *La chusma* de 1913; *Los provincianos*, de 1914, *Misia Pancha la brava*, de 1914; *La fonda del pajarito*, de 1916 (un sainete desopilante); *La caravana*, de 1915 y *Cuidado con los ladrones*, de 1918. Entre las obras de menor categoría podemos mencionar *El cabaret Montmartre*, de 1919. Escribió obras que fueron éxito de público hasta la década del '60 como *El vasco Olavaria*, de 1920 (gran éxito de Roberto Casaux); *En un burro tres baturros*, de 1923; *La familia de don Giacumín*, de 1924 y *Don Chicho*, de 1933. Al mismo tiempo, Novión fue un decidido criollis-

ta, que concretó una serie de comedias costumbristas, por ejemplo, *La tapera* de 1906; *Doña Rosario*, de 1909; *El rincón de los caranchos*, de 1913, y *¡Bendita seas!*, de 1921. También fue autor de una serie de zarzuelas, revistas, sketches, como *Las golondrinas, Pimpollos rotos, El elogio del desnudo* (revista muy sensual, una novedad para la época) y *El alma de la mujer desnuda*, todas de 1928. Además, era director a la manera tradicional de las compañías, sobre todo de Casaux y de Parravicini. Adhería por completo a la escuela y al respeto de la autoridad ejercida por el pasado teatral. La crítica culta lo cuestionó duramente en las décadas del '20 y del '30. Había una gran distancia entre el horizonte de estos textos y el horizonte de expectativas de la época. La crítica lo cuestionaba, sobre todo, por motivos morales; decía que envilecía a la gente. Enrique Santos Discépolo tuvo problemas similares; se llegó a decir que era un canto a la inmoralidad y a la indecencia, sobre todo su tango "Cambalache" (1935).

Don Chicho es un sainete tragicómico inmoral intertextual con el grotesco criollo. Novión intentó remozar un tipo de teatro que se había hecho antes, aunque integró, como se ve, nuevos elementos.

Tenemos aquí un personaje netamente inmoral, mientras que en el grotesco criollo nunca llega a serlo.

El grotesco fue un movimiento posterior, pero como el concepto va más allá de lo cronológico, vemos cómo elementos de una fase se observan en otras. Además, el grotesco criollo es un caso especial por estar conformado por sólo cinco obras.

Don Chicho es un personaje absolutamente ganador (frente al fracasado protagonista del grotesco criollo) y esto constituye una novedad que incorporó Novión. También es novedoso el hecho de llegar a la tragicomedia por lo cómico, así como el hecho de empezar la obra en el costumbrismo y llevarla poco a poco de lo cómico a lo patético –sólo el final es patético, el resto es cómico interesado– para hacer pensar.

Nos encontramos con una obra valiosa, intensa, que ha pervivido más que su propio autor. *Don Chicho* es uno de los pocos textos clásicos del teatro argentino. Ha probado ser una obra que se mantiene vigente, pues cada vez que se presenta demuestra su capacidad para establecer un diálogo con el espectador.

Tenemos, entonces, una tragicomedia que dialoga con el grotesco criollo, que busca la comicidad.

El ámbito de la habitación limpia y pobre funciona como índice social. La escenografía ilustra la condición social de los ocupantes.

Dentro del sistema de personajes, Don Chicho es, a la vez, un creyente y un personaje inmoral.

No hay un centro dramático como en el grotesco criollo. Todos los personajes están tristemente adaptados. La familia inmoral vive en un extraño equilibrio y soledad, cada uno está solo consigo mismo frente a los demás. Se carece totalmente de solidaridad entre los miembros. Los personajes viven aislados, incomunicados. Hay, como diría Williams, una dramatización del aislamiento y de la vulnerabilidad (salvo Don Chicho, todos son muy vulnerables).

Estos personajes están, entonces, aislados, incomunicados, y cada uno es el peor enemigo para el otro.

La risa se produce por la mostración de acciones inmorales de personajes que están en un sistema equilibrado. El único personaje no adaptado es el hijo, quien también es un "chorro" pero es ingenuo. Fifina, al igual que Quirquincho, es un personaje amoral.

El motor de la acción es el egoismo del sujeto.

Don Chicho no es sólo el ideólogo sino también el que lleva adelante la acción. Es un marginal, pero vive como un buen burgués. En ese momento estaba de moda en el teatro argentino y latinoamericano el tema del mendigo rico. Novión tuvo la valentía de mostrar a un inmoral devoto religioso, que no tiene problema en mentar a su hermano –el pundonoroso padre José– y al mismo tiempo engañar a la beata y llevarse toda la comida.

Hay un "grupo inmoral", como en el teatro de los '70. La familia constituye un grupo inmoral y coimero, que es, un poco, el clima de "Cambalache". Pensar que este tango es de 1935 alumbra mucho.

Luciano es el caso diferente dentro del sistema de personajes. Tiene "buen corazón" y roba por mandato de los padres. Es una especie de ladrón sin carácter, a la manera de *Moneda falsa* de Florencio Sánchez (1907). No tiene la capacidad suficiente para ser inmoral.

El sujeto, Don Chicho, tiene por objeto mejorar su situación aprovechándose de los problemas de los demás personajes. Es una inmoralidad posibilitada por la sociedad. Este sujeto desarrolla una gran actividad, es exitoso, a diferencia de Chicho de *La nona*. Es un triunfador en lo suyo. Los otros personajes son medios para él, ninguno se convierte en un fin en sí mismo. Vive en un universo igual a él. Dentro de su estabilidad tiene cierta inestabilidad, que consiste en intentar siempre sacarles más a los demás. Es un apropiador voraz de lo ajeno. Don Chicho es el prototipo del "vivo", característico de la tradición literaria argentina. En este sentido, recuerda al Viejo Vizcacha de *Martín Fierro* (1882) y al Laucha de *El casamiento de Laucha*, de Roberto Payró (1905). La diferencia es, nuevamente, que autores como José Hernández y Payró creían que la coima, la inmoralidad se iba a superar con el tiempo mediante la educación; que los problemas de amoralidad –no de inmoralidad– se debían a que la escuela aún no les había enseñado a discernir entre el bien y el mal. En *Don Chicho* ya se percibe que lo que se está gestando es un problema de inmoralidad y no se ve la posibilidad de cambio.

La llegada del padre José –la mirada final moralizada– es un préstamo del teatro de Sánchez.

El final es una bajada de línea muy fuerte, que, como he señalado, enojó mucho a la Iglesia y al pensamiento católico de la época. Se incluye dentro de ese moralismo discepoliano que ya había aparecido en los tangos anteriores de Enrique Santos Discépolo (recordemos "Yira, yira", de 1930; "Chorra", de 1928; el propio "Cambalache" de 1935). Aquí ya se denunciaba esta situación general de corrupción.

El principio constructivo del texto es lo caricaturesco –es una caricatura que termina con un matiz patético, con la caída de los brazos de Cristo–, lo que establece una proximidad con el grotesco. Se trata de una caricatura que se espeja en la maquieta, y la interpretación que de ella realizó Arata fue muy elogiada.

En el comienzo del texto se producen algunos encuentros personales. Hay algunos personajes referenciales, como por ejemplo, Rosendo. También observamos la aparición de personajes relacionados con el viejo sainete.

Fifina no sabe bien lo qué quiere, es el eterno femenino del sainete, la mujer que es igual a sí misma. Es voluble, una suer-

te de milonguita en ciernes; una chica marginal que advierte que para una joven bonita como ella hay formas más rendidoras que pedir limosna. Tanto ella como Quirquincho son lúmpenes, es decir, gente sin conciencia social.

En el cuadro dos comienza a transgredirse el costumbrismo mediante el chiste verbal. Todo se disloca y al final llega la parodia. Ésta aparece de manera doble: parodia al costumbrismo -típica del sainete como pura fiesta- y, también, la parodia al sainete como pura fiesta. Se pone cerca de éste y toma distancia, lo muestra limitado, ingenuo, pueril. Enfrenta lo cómico interesado a lo cómico desinteresado del sainete como pura fiesta.

El grupo inmoral destruye todo, es una especie de gran vampiro, deglute todo lo que pasa cerca. Los personajes se manejan con un enorme caudal de procedimientos cómicos: la coincidencia abusiva cómica, comentarios irónicos, la torpeza de Luciano, el chiste verbal de Don Chicho y de su mujer, la expectación defraudada, la incongruencia, las manías y las taras de ciertos personajes y el personaje que actúa y reflexiona al mismo tiempo. Este último procedimiento anticipa al grotesco.

Don Chicho interpreta los hechos, piensa que el mundo es, fue y será una porquería y, por lo tanto él no se siente obligado a ser mejor. La excepción es la Iglesia que lo salvará. Tiene ciertas manías que piensa que lo dejan a salvo de caer en la inmoralidad total. Anticipa los personajes de la comedia inmoral moderna.

Fifina es un personaje desenmascarante. Es un tipo de actor que aparecerá en obras posteriores, como en *Esperando la carroza*, y que tiene gran intertextualidad en el teatro culto. Fifina advierte que su familia es inmoral y, cada vez que puede, dice aquello que considera que es verdad.

Junto con el grotesco de Discépolo, esta obra fue, en el teatro popular, una de las primeras en cuestionar a la familia como ente social. Hubo un antecedente en el teatro culto en Sánchez, quien cuestionó duramente el núcleo familiar, defendiendo la idea de que el vínculo de sangre no representa nada si no está amparado en la solidaridad. En el tango este tema aparece, también, muy tempranamente en el texto de "Chorra". Todo esto tiene que ver con una sociedad que estaba cambiando. En esa época se puso de manifiesto que en el núcleo familiar se hallaba el origen de la corrupción.

El texto coincide con la visión de Sartre, que ha dicho que "el infierno son los demás". Cada personaje piensa que el mal está en el otro, pero cada uno es el peor de los males para los demás. *Don Chicho* contiene elementos del drama moderno, como el aislamiento, señalado en la vanguardia histórica por Williams.

En cuanto al encuentro personal, éste se transgrede por medio de la comicidad.

Los personajes viven en la causalidad explicita del mal, todos saben que actúan mal lo que constituye la diferencia fundamental con el grotesco criollo.

El relativismo de *Don Chicho* tiene que ver con el teatro moderno, en cuanto a la imposibilidad del personaje de conocerse y de conocer, y en lo concerniente a la falta de comunicación y la imposibilidad de relacionarse con los otros personajes.

Este teatro fue constantemente atacado por la crítica como un teatro de mal gusto, cuestionador de la salud moral del pueblo. Este tipo de crítica creia en un "público niño", consideraba que los espectadores se estaban formando y, por eso, se les podia hacer daño.

El grotesco criollo

Es la tercera versión del sainete y, también, la primera de un género nuevo, es decir, constituye la reversión total de la forma secundaria del sainete tragicómico y una fusión de lo cómico-caricaturesco.

Contiene una suerte de refuncionalización de los procedimientos del sainete tragicómico operada por los nuevos procedimientos del teatro moderno europeo que Discépolo incorporó con menos prejuicios que Novión. En nuestra opinión, los textos que responden totalmente a este modelo se reducen a cinco: *Mateo* (1923); *El organito* (1925), de los hermanos Discépolo; *Stefano* (1928); *Cremona* (1932), y *Relojero* (1934).

Se trata de un microsistema teatral de muy corta duración, ubicado dentro del sistema del sainete, pero que se distingue por ser una forma barroca dentro de él.

Existen tres versiones:

– La primera, *Mateo*, el grotesco asainetado y fue encargada a Discépolo por Gregorio Cicarelli, un cómico de la segunda versión del sainete, para su lucimiento personal. En ella encontramos caracteristicas del grotesco criollo: la caida de la máscara,

la fusión entre lo trágico y lo cómico. A nivel actancial, el sujeto como principal oponente de sí mismo. Es un texto relativista y pesimista. Se basa en la idea de que en esta sociedad no hay lugar para el hombre honesto.

– La segunda, conformada por *Stefano* y *El organito* como grotescos canónicos, en los cuales aunque hay procedimientos del viejo sainete, aparecen en número reducido y no son los más característicos. La producción de risa, por ejemplo, se atenúa. Se convierte en una visión muy pesimista de la vida porteña. El grotesco no tuvo la aceptación del público en su tiempo (tampoco el tango grotesco de Enrique Santos Discépolo).

– La tercera, el grotesco introspectivo, constituye la fase en la que Discépolo creyó que tenía que renovar al grotesco sacándole los aspectos populares –como en *Relojero*– o limitándolos como en *Cremona*. Discépolo pretendió concretar un género nuevo, moderno, dentro de este género joven-viejo pero fracasó. *Relojero* fue una obra que, a pesar del relativo éxito que tuvo con Arata como protagonista, anunció el definitivo ostracismo de Discépolo con respecto al teatro, ya que nunca más volvió a escribir. En esta obra aparecen elementos expresionistas y simbólicos junto a los procedimientos y personajes típicos de Sánchez que siempre fueron la obsesión de Discépolo. Su proyecto creador –en términos de Bourdieu– era ser un autor dentro de la línea de Sánchez.

El grotesco es un género bifronte: por un lado, mira hacia lo viejo, hacia el sainete; y, por otro, hacia el teatro moderno. Se puede hablar del teatro argentino antes y después del grotesco discepoliano. Éste es una especie de teatro puente entre el teatro tradicional argentino y el teatro moderno. Junto con la obra de Aníbal Troilo en el tango, concreta un arte popular con cualidades de arte culto. Mezcló lo aparentemente imposible, hizo coincidir la escuela con el grupo.

Tuvieron distinta suerte: Troilo creó, a partir de los años '40, el sistema musical más productivo dentro del tango que llega, prácticamente, hasta hoy. El sistema teatral creado por Discépolo, por el contrario, murió en el '30. Aparecieron luego muchas obras que se decían grotesco pero no lo eran. Tuvo su continuidad en el neosainete, aunque éste tomó, en general, elementos del sainete tragicómico.

Discépolo obtuvo una victoria momentánea, un fracaso en la mediana duración y un triunfo, aparentemente final, cuando en la actualidad se lo reconoce como un gran autor productivo para los autores actuales.

Nos encontramos, entonces, con una posición relativista y un teatro tradicional. La mezcla del francés Henri Bergson y el sainete de Vacarezza.

Capítulo 4

Lección XV: El grotesco criollo

A continuación trataremos el grotesco criollo, que es el centro de nuestro trabajo. Habíamos visto la productividad del género popular dentro del sistema teatral argentino. Ese supuesto sistema subalterno popular evolucionó hasta que en el grotesco criollo tomó ciertas textualidades modernas europeas que se mezclaron con el sainete. Hubo un cruce productivo en el teatro argentino tanto en el aspecto dramático como en el espectacular, con la aparición de una serie de actores de la tercera versión, como Arata.

Veremos también cómo este sistema popular es intertextual con parte del sistema argentino moderno a partir de los '60. Entonces, contra la posición miserabilista pensamos –como Chartier (1996) y Ginzburg (1982)– que entre lo popular y lo culto hay una constante circularidad, un ida y vuelta, y una múltiple productividad.

Los grotescos criollos propiamente dichos son solamente cinco, lo que hizo que mucha gente se confundiera y tomara ciertas obras como grotescos criollos cuando no lo son desde el punto de vista genérico. El éxito de Discépolo fue relativo, ya que en su época sus obras no fueron reconocidas como grotesco criollo; se lo reconocía como gran autor popular de sainete serio. No había una hermenéutica de la comunidad que intuyera el género. Es decir, ya en su época Discépolo tuvo problemas y éstos continuaron más adelante.

La recepción que tuvo el grotesco por parte de la crítica argentina se manifestó en posiciones irreductibles en algunos casos.

La de Blanco Amores de Pagela (1961: 161-175) fue reaccionaria con relación a los textos populares. Otro autor que estaba en la misma tendencia europea fue Ghiano (1958: 5-16). Blanco Amores de Pagela y Ghiano sostuvieron que el grotesco criollo era el resultado de la productividad de las fuentes del grotesco italiano.

Otra posición, también irreductible, es la de Golluscio de Montoya (1979), aunque su tesis difiere de las anteriores, pues sostiene que los textos de Discépolo tuvieron su origen directamente en el sainete, excluyendo totalmente la apropiación europea.

Una postura diversa es la de Lena Paz (1962: 119-155). En 1962 –en pleno auge de la posición europeizante– sostuvo, con cierta originalidad, que el grotesco criollo era el resultado de la evolución que estaba prefigurada en *Los disfrazados*, de Pacheco. Pero mencionó como ejemplo una enorme cantidad de sainetes.

Por su parte, el enfoque de Viñas (1969: VII-LXVI) sostiene que el grotesco era la interiorización del sainete, que además era el resultado del fracaso del proyecto liberal en la serie social. Pero no explicó cómo se produjo el cambio porque no trabajó con textos sino con contextos sociales. De esta manera, confundió grotesco con sainete y comedia asainetada con sainete.

Hay un trabajo de Marco et al (1974) ya mencionado. El libro tiene mucha información pero es bastante caótico. En él se afirma que el sainete y el grotesco son formas vinculadas con la formación y la cultura de la clase media porteña. Además, hacen una clasificación temática. Este tipo de clasificaciones es negativo para el arte, la literatura y el teatro porque todos los temas se parecen. Las clasificaciones deben ser inmanentes o deben vincularse con el aspecto semántico.

Finalmente, tenemos los trabajos de la cátedra. Nos atenemos, sobre todo, a tres: los prólogos a los tomos I, II y III de la obra completa de Discépolo (Pellettieri, 1987: 13-61; 1990ª: 20-84 y 1996: 16-63).

Creemos que el grotesco criollo es el resultado de la apropiación de la semántica pirandelliana y bergsoniana del grotesco italiano, y el resultado de la productividad del sistema del sainete. De esta mezcla nace el grotesco criollo. Y esa mezcla hace que sea un género extraño que, por ese mismo carácter, presenta muchos problemas y confusiones. El mismo Discépolo se mostraba

confundido y sostenía que el grotesco era la forma de llegar a lo cómico mediante lo serio; y, en realidad, es al revés.

El primer texto del grotesco es *Mateo* (1923). El mismo Discépolo tímidamente lo llamó grotesco. Ya dijimos que fue escrito por encargo de Gregorio Cicarelli, un "maquietista" y artista incluido en la segunda fase del actor popular. Desde el punto de vista de la recepción, la labor de Cicarelli no fue muy grotesca, porque logró que el público se riera constantemente con los problemas de Don Miguel, el protagonista. Por esta razón cuando se estrenó *El organito* (1925), de los hermanos Discépolo, Armando pasó a considerar a Arata su actor preferido. A partir de entonces la mayoría de las obras estrenadas por Discépolo tuvieron a Arata como protagonista.

En *Mateo* observamos –a diferencia del personaje del sainete tragicómico– que Don Miguel no está enfrentado sólo a hechos externos sino que –fundamentalmente– él mismo es su principal enemigo. Tiene un problema grave: sus propias actitudes del pasado y del presente lo llevan a ese fin en el que se rompe la armonía y se produce una gran pérdida para el protagonista.

Ni *Mateo* ni *Stefano* tienen una tesis realista. *Mateo* es un clásico absoluto y fundacional dentro del teatro argentino.

El sainete es un género peculiar. No olvidemos que los géneros son hijos de su época. Es decir, el género desaparece pero el texto pervive a su tiempo, convirtiéndose en clásico. Las formas del sainete se renovaron y se mezclaron con el teatro moderno. En el sistema teatral del sainete no entran los textos de Cossa. Podríamos decir que en sus obras encontramos una parodia de la parodia del sainete. En el caso de Mauricio Kartun –en *El partener*– y de Eduardo Rovner –en *Y el mundo vendrá*– se podría hablar de neosainete.

El sainete es un género expandido, disperso; solamente relacionado, estructurado con la parte sentimental. Sin embargo, en el grotesco hay una unidad intensa, una economía teatral intensa. No hay dispersión, no hay elementos de comedia.

En *Mateo* el motor de la acción es económico. El protagonista, sale de su inacción y cae en el robo para salvar a su familia. El tema de la honra social –prototípico del sainete "tragicómico reflexivo"– deja paso a este nuevo motor de la acción. El destinador es la sociedad; mientras que el destinatario son Don Miguel y su

familia. El único ayudante -y esto es irónico- es Mateo, su caballo, pues cree que es el único que lo comprende. Don Miguel le habla como si fuera un hijo. El silencio que obtiene por parte de Mateo lo satisface frente a las "contras" de su familia, que lo ve como un enemigo. Don Miguel ha fracasado en la tarea de traer el alimento a su casa. Su principal oponente es él mismo porque no puede percatarse del cambio. Tiene una característica típica de los personajes de Discépolo: la torpeza. No se sabe manejar bien. Fracasa como trabajador, incluso como ladrón. Severino "le pone el reloj en hora" a Don Miguel; le dice que "es muy fácil dárselas de decente" y pretender -al mismo tiempo- que su familia coma bien. Si es decente, va a tener hambre en la sociedad. Si es indecente, va a obtener todo lo que desea.

Don Miguel no tiene en cuenta el cambio que se produce entre el coche y el automóvil. Éste es una ingenua metáfora del progreso. Hay un choque entre lo nuevo y lo viejo, como pasaba en Sánchez. Lo viejo es Don Miguel y lo nuevo es su hijo mayor Carlos. Hacia el final, cuando se ha producido una debacle y es llevado a la policía, regresa Carlos con su nuevo oficio de chofer. Esto salva a su familia. Hay una suerte de justicia poética que impide la diáspora. En los grotescos posteriores, en cambio, se producen diásporas intensas y las familias estallan en mil pedazos.

El primer crítico de la familia porteña argentina fue Sánchez, pero Discépolo llegó más allá y fue un formidable cuestionador. En los tangos del hermano puede más el miedo que la vergüenza social, y en estas dos actitudes está el pobre Don Miguel. Por un lado, tiene miedo de caer en la indecencia y, por otro lado, tiene vergüenza de no poder mantener a su familia. Las dudas del protagonista son propias del teatro moderno, del personaje contradictorio. En el teatro anterior de Sánchez, encontramos personajes seguros de lo que van a hacer. En cambio, Don Miguel está indeciso entre ser decente o indecente. Este desdoblamiento lo convierte en ayudante y oponente al mismo tiempo. Como protagonista del grotesco, para él no existe el cambio. Actúa como si nada cambiara. Esto lo torna ridículo para los demás. Es decir, es percibido por el público pero también por los compañeros de escena como alguien ridículo. Ha cubierto su manera no consciente de identidad con un gesto: "se ha enmascarado".

Bergson (1931), un filósofo francés cuestionador del racionalismo, retomó textos anteriores y estableció la relación entre el tiempo y el hombre. Sostuvo que el hombre se encuentra a sí mismo en la vida, donde todo fluye constantemente. La vida no puede ser captada por la razón, porque el logos, la "lengua", sólo trabaja racionalmente. No se puede conocer la duración por medio de lo racional. En cambio, la intuición le permite al hombre comprender su duración, su constante fluir. Bergson dijo que todo cambia constantemente. Y estableció una distinción entre el tiempo objetivo y el subjetivo. El primero es el tiempo racional, que está vinculado con la vida práctica del hombre; es el "espacio" que marcan los relojes. Éstos son tiempos mensurables, siempre iguales. Pero este tiempo no le permite al hombre conocerse a sí mismo ni captarse en su duración. Por otro lado, el tiempo subjetivo es el que sí le permite al hombre este conocimiento de sí mismo y comprenderse en su fluir constante. Éste es el tiempo de nuestra conciencia. Por ejemplo, el tiempo objetivo puede ser de dos horas, pero el tiempo subjetivo de algo que no nos gusta puede parecer mucho más largo que el tiempo real. El tiempo subjetivo no es mensurable, tiene que ver con lo interno del hombre.

Don Miguel vive el tiempo objetivo como todos los personajes, pero no capta su duración, no es consciente del tiempo subjetivo. Es decir, no tiene conciencia de su duración, no puede conocerse a sí mismo. Ha quedado detenido en el tiempo, no fluye. No se percata de que ha dejado de ser el padre de la familia y ha pasado a ser un objeto de museo. Esto es lo más duro del grotesco criollo: el protagonista no sabe que está enmascarado. Don Miguel tiene apenas un poco de conciencia, algo de intuición, porque le dice a su mujer que el coche ha acabado. Pero, en realidad, estamos hablando todavía del grotesco asainetado en transición al grotesco. Se trata de una transición del sainete al grotesco; pero a pesar de tener elementos del sainete anterior ya nos encontramos con el género nuevo del grotesco. Estamos ante el género nuevo con elementos del género viejo.

Don Miguel, como Stefano, está enmascarado porque no puede captar su duración. Hay un problema en el personaje, que consiste en que quiere ser honrado pero al mismo tiempo no puede serlo. A pesar de las limitaciones, de estar momificado, les da consejos a sus hijos de cómo actuar en la vida como si fuera

un triunfador. Esto lo torna más ridículo tanto para su familia como para el público.

En algunas versiones teatrales de *Mateo* llama la atención que cuando se interpreta a Don Miguel se lo presente como un personaje que debe despertar un sentimiento de lástima. En realidad, en la versión inmanente del texto no se busca que el protagonista provoque lástima. El protagonista no está determinado socialmente sino que también tiene una gran responsabilidad individual en su fracaso. Ésta es la gran novedad que introduce Discépolo. Recordemos que en los personajes de Sánchez la realidad social era determinante; acá, en cambio, no. En *Mateo* hay un determinismo social mínimo y una gran responsabilidad individual.

Discépolo no creía que alguien tuviera la verdad. Ésta es otra gran diferencia con el teatro de su tiempo en la escena popular porteña. No buscaba moralizar y no presentaba una tesis realista. No hay personajes positivos ni negativos. No hay villanos, ni son necesarios. Los personajes viven en la confusión, y nadie tiene la verdad o todos la tienen. Cada uno expone sus motivos, y todos pueden tener razón: Don Miguel, la mujer, los hijos y Severino. Para Discépolo, en la semántica del grotesco, la verdad es incognoscible. Si ésta existiera nunca la vamos a conocer tal cual es. Siempre vamos a estar en esa situación de medio tono, de duda, que hace que toda moralización sea innecesaria.

Don Miguel ha quedado fijado a su imagen de padre orgulloso, que mantiene honradamente a su familia. Se intensifican en él los rasgos que ya aparecían en el protagonista de *Barranca abajo*. Pero a diferencia de Sánchez, Discépolo no es un creador de dramas de situación sino de dramas de personajes. Recordemos que en el primer caso el conflicto evoluciona alrededor de la participación de los personajes, sobre todo, a partir de los encuentros personales; mientras que en el segundo caso el protagonista se mueve en distintos campos. La escena vale porque él aparece. En *Mateo* y también en *Stefano*, cuando no está en escena el protagonista nos encontramos con secuencias transicionales. Se está siempre en una situación de espera de ese personaje inestable.

En el teatro popular argentino hubo otro personaje inestable que fue el Moreira y su sistema teatral. Su inestabilidad lo ha-

cía un rebelde. Pero en esta obra, como ya dijimos, se trata de un inadaptado. Funciona bien fuera de su casa, pero adentro es un problema para su familia. El inadaptado "se brota" puertas adentro, mientras que en el exterior es un personaje tratable.

El problema de Don Miguel es que se cree estable; tiene una máscara y no lo sabe. Hay una gran distancia entre lo que él cree que es y lo que es en realidad. Es el primer antihéroe grotesco del teatro argentino. Es actuado por los demás.

Y tiene una característica particular del teatro de Discépolo: es bifronte. Es decir, mira hacia el teatro tradicional y hacia el teatro moderno. Es un personaje moderno, rodeado de personajes tradicionales. Aparece como si quisiera cambiar o como si viera su situación. Pero en los protagonistas del grotesco no existe relación de identidad entre el hacer y el decir. Al "decir" creen que "están haciendo". El hacer por el cambio les está negado. Don Miguel no está determinado por el proyecto liberal –como cree Viñas– sino por su responsabilidad individual. Estamos frente a un personaje con elementos francamente modernos en sus características. Las puestas de *Mateo* deberían mostrar al protagonista grotesco de manera ambigua, cuanto más ambigua mejor. Además, se debería tener en cuenta a los personajes embrague; es decir, voceros del autor. En esta pieza estos personajes son Severino y el propio Miguel. En la discusión que mantienen ambos aparece el tema de la dualidad de la verdad.

La torpeza de Don Miguel no es sólo física o idiomática, sino que se relaciona con el tema del balbuceo. Respecto del balbuceo en el grotesco, Cerretani (1959: 75) –gran narrador argentino– afirmó:

> El balbuceo era incomprensible. El grotesco es una búsqueda alucinante para la expresión del dolor y el hallazgo de voces inéditas, inventadas, fruto de la parla gringo criolla. Su sustancia última radica en la falta total de logros. Es un padecimiento muy argentino, inculto, donde el verbo exacto, el ademán preciso son suplantados por la búsqueda desesperada y desesperante del verbo exacto y el ademán preciso.

Cerretani hablaba de una torpeza elemental en el personaje del grotesco, de una búsqueda que nunca se concreta. Alguien

deseaba expresarse y no encontraba cómo hacerlo bien. No lograba ser entendido, y ni siquiera él estaba seguro de que ese balbuceo tuviera que ver con su verdad.

La caída de la máscara en el grotesco criollo ocurre cuando el personaje ve quién es él realmente; es decir, cuando ve su verdad, en el momento en que se ve fluir, cuando se descubre en el tiempo subjetivo. A Miguel le ocurre esto en la extraescena, seguramente cuando cae en la zanja con Mateo. Ahí observa su fracaso absoluto. Cuando regresa es un ex hombre, alguien que "fue". No puede aguantar el espectáculo de su propia y triste duración. Vuelve a la casa absolutamente derrotado. En el tercer acto deja de dar consejos; es decir, deja de ser un personaje hablador. No aguanta su nueva ética de ladrón ni su vieja ética de hombre decente. Sólo le queda "la queja". Miguel no es un transgresor sino simplemente un inadaptado.

En el sainete como pura fiesta primaba la diversión, el entretenimiento, la variedad. El grotesco, en cambio, se organiza alrededor de otro principio constructivo: la caricatura patética. Hay una fusión entre lo cómico y lo patético. Así se configura –desde el punto de vista espectacular– la famosa caricatura patética creada en el texto por Discépolo, y en el texto espectacular por Arata. El personaje de este tipo de teatro está lejos de vivir la dispersión cómica del sainete. La fusión de lo cómico-caricaturesco con lo patético debe durar hasta el desenlace para que sea considerado un grotesco. El público no sabe si reír o llorar por lo que está pasando. A mayor dolor, mayor mueca y mayor actitud pueril por parte del personaje. Don Miguel es muy pueril. Cuando se pelea con Severino, trabaja con la caricatura patética. Y cuando le dice a su mujer –durante la conversación– que todo acabó y ve a la policía afuera, Miguel se pone a bailar con ella "para despistarlos".

El idiolecto del grotesco se flexibiliza con relación al idiolecto del sainete. Golluscio de Montoya dijo que el idiolecto sufrió una evolución en este pasaje del sainete al grotesco. Al principio ese repertorio vinculado con el cocoliche era muy limitado, pero poco a poco se fue flexibilizando. En el grotesco criollo llegó a un cocoliche recargado, barroco, de mayor complejidad porque el público estaba entrenado con el mismo. Los autores como Vacarezza proponen palabras nuevas. El idiolecto particulariza a cada perso-

naje y los divide generacionalmente, estableciendo un sistema de personajes. Por ejemplo, encontramos un idiolecto para Carmen, Miguel y Severino; y otro para los jóvenes del texto, Lucía, Chichilo y Carlos. Estos últimos tienen el idiolecto del porteño de clase media baja o popular. Además, encontramos otros dos personajes salidos del sainete como pura fiesta, que son el Loro y Narigueta, los ladrones que llevan a Don Miguel a robar para que haga de "campana". El idiolecto habla del concepto "integración-no integración". En el caso de los viejos, el cocoliche habla de una no integración a la realidad porteña, mientras que los hijos se integran mediante su "porteñismo", que pone el acento en una exaltación de los valores porteños, el tango, una idealización del barrio.

En cuanto al manejo de lo gestual, hay momentos en que el gesto –en Don Miguel y Severino– niega la palabra y viceversa. Se dice una cosa y se hace otra. Esto se relaciona con el balbuceo. El personaje de Don Miguel no se explica bien y tampoco comprende demasiado a los demás. Es torpe para trabajar, para robar, hasta para lograr el encuentro personal.

En *Mateo* se omite lo retrospectivo –el método biográfico de presentación de los personajes– y lo prospectivo. Pero son fundamentales los manejos de la elipsis que modula la intriga. Por ejemplo, en la elipsis del robo cae la máscara del protagonista.

Hay, al mismo tiempo, un gradualismo que se relaciona con el realismo de Florencio Sánchez. Es decir, no se da todo de una vez. Por ejemplo, Don Miguel no se decide fácilmente a robar. Todo tiene una explicación, y hay un tiempo para que el público lo entienda. Éste es un préstamo del teatro de Sánchez al de Discépolo y está basado en la confusión del protagonista, en su situación de tensión entre lo social y lo individual.

Frente a estos préstamos realistas, aparece la polifonía, que no es realista. No hay una sola voz importante en el grotesco criollo sino que todas las voces lo son y todos los personajes tienen su verdad. Además, en este texto vemos el relativismo. Al no haber verdades únicas, ni una manera de ser decente, ni una distinción clara entre la decencia e indecencia, todo es relativo.

Mateo es un texto en transición entre el sainete y el grotesco, pero ya dijimos que se ubica dentro del grotesco criollo e incluye préstamos del género viejo. Entre las características de este tex-

to en transición podemos señalar, en primer término, que la caída de la máscara no ocurre en escena. En el grotesco, la caída de la máscara implica el momento de máxima tensión entre lo cómico y lo patético, pero en esta obra no aparece. Acá, el momento de mayor tensión debe ser imaginado. En segundo lugar, el antihéroe grotesco tiene una relativa conciencia de su problema; sobre todo cuando comenta que el coche ya "no anda". En tercera instancia, hay una cierta justicia poética en el desenlace y en la mirada final. El protagonista va a la cárcel, pero la familia se salva porque Carlos –representante de lo nuevo– encontró un empleo situado en la línea del progreso. En cuarto término, el espacio feliz del patio pervive en la extraescena. Los personajes jóvenes advienen del patio, que no aparece pero está incluido en la acción. Chichilo y Lucía advienen del patio. En quinta instancia, permanecen personajes y situaciones cuyo fin es provocar la risa franca y no la distancia. En Don Miguel –y en los personajes posteriores– Discépolo quiere establecer una distancia con el público y que la situación se presente como ambigua. Los personajes que provocan risa son el Loro, Narigueta y Chichilo. En sexto lugar, la diáspora no alcanza los niveles del grotesco posterior.

En síntesis, *Mateo* es un texto de personaje. Es el personaje con su actuación, con su situación –que tiene que ver con su inadaptación–, el que hace avanzar la intriga y la trama. Posee una economía expresiva porque no hay episodios secundarios como había en el sainete. El motor de la acción es económico y la nota del personaje central es la confusión. Además, el sujeto es el principal oponente de sí mismo. Se niega a cambiar y ha quedado fijado en el tiempo objetivo bergsoniano. Después de la caída de la máscara no encuentra su lugar en el mundo. Lo caricaturesco se acentúa y se fusiona con lo patético. Muestra lo inactual del protagonista, su escasa imaginación ante los cambios de la realidad. No pretende –como hacía el sainete– sólo entretener y divertir. Como ejemplo, están los dos encuentros personales entre Severino y Don Miguel, transgredidos por el chiste, por la actitud grotesca y lo ridículo; y el "diálogo" de Miguel con Mateo a comienzos del segundo cuadro, en la escena del robo.

Otro aspecto del sainete tragicómico y del sainete como pura fiesta que no aparece es el conflicto sentimental. Esa caricatura

patética muestra un personaje como Miguel que cree en la coincidencia abusiva en vez de darse cuenta de que ha hecho mal las cosas, y que la principal culpa es la de él. El personaje niega la responsabilidad individual porque ha dejado de fluir en el tiempo y no es consciente de su duración; es ciego a la realidad.

Respecto de recepción, *Mateo* fue un éxito de público y de la crítica, pero fue visto como sainete "serio". No había una preceptiva de la comunidad que intuyera el género. La crítica elogió a Gregorio Cicarelli quien, como ya mencionamos, hizo reír mucho. Discépolo quedó muy disconforme. No había una puesta en escena del grotesco; se ponía de la misma forma que el sainete.

El diario *El Plata* dijo que *Mateo* era una tragicomedia. El crítico de *El Telégrafo* dijo que Discépolo era el Carlos Arniches argentino, autor de comedias asainetadas españolas. Esto hizo que el autor se llevara una nueva decepción. Se produjo –y no fue la única ocasión– un éxito de público, pero ni los espectadores ni la crítica advirtieron que estaban ante la presencia de un nuevo género. Lo aceptaron pese a no comprender su verdadero carácter de novedad.

Continuaremos con el análisis de *Stefano* (1928), de Armando Discépolo, y reiteramos que el grotesco fue un modelo en variación. El modelo fluye, es dinámico porque hay reglas obligatorias y opcionales. En la medida en que aparecen nuevas formas grotescas, las reglas opcionales varían, y las reglas obligatorias se siguen cumpliendo. *Stefano* es un ejemplo de grotesco criollo canónico, depurado del sainete, pero no totalmente como *Relojero*. Es la marca de la evolución del género. En él se ha producido una reversión total del concepto de tragicomedia. Han desaparecido o se han limitado los procedimientos saineteriles. Se presenta más una semántica relativista y pesimista. Es uno de los textos más dolorosos del teatro argentino.

En el grotesco canónico se produce una deformación buscada del realismo y del sainete. Aparece una deformación de los caracteres del realismo costumbrista y una versión desvalorizada de esos personajes realistas que le da más deformidad a lo psicológico. Parece que en 1928 Discépolo había llegado a la conclusión de que en el teatro por secciones tenía un nuevo público, que no sólo quería divertirse y entretenerse, sino que era un

público "serio" que quería estudiar sus orígenes, ver los problemas del país. Esta es una actitud coincidente con Sánchez. Discépolo se presenta como un autor comprometido –aunque no de manera directa– con la realidad nacional. En sus textos hay respuestas a los problemas del país, al problema de la inmigración, a los problemas vinculados con lo generacional, con la modernización del '20. En 1928 ya habían aparecido los precursores de la renovación del '30. Encontramos una serie de autores europeos en la cartelera de Buenos Aires, como Pirandello, Kaiser, los expresionistas alemanes que fueron estrenados por directores como el propio Armando Discépolo, Orestes Caviglia y Edmundo Guibourg. Luego aparecen autores nacionales que se autodenominan de vanguardia, como Francisco Defilippis Novoa, autor de un texto simbolista con elementos de grotescos y de sainete: *He visto a Dios*. Otro texto grotesco a la manera italiana es *Despertate Cipriano* (1929); y un texto simbolista moderno es *María la tonta* (1927). Hay, además, comediógrafos como Enrique Gustavino, Conrado Nalé Roxlo y Samuel Eichelbaum. Y ya en el '30 encontramos a los autores que fueron estrenados por el teatro independiente, el Teatro del Pueblo, como Roberto Arlt, que estaban anunciando un cambio total en el teatro porteño. Discépolo advirtió que muchos querían volverlo remanente antes de tiempo. Pretendió, entonces, renovarse totalmente con *Relojero*. Se percató también de la aparición de nuevos autores, nuevas formas de actuación y un nuevo público.

Discépolo intentó "poner el reloj en hora" en textos como *Stefano*. Sin embargo, esta obra no satisfizo las expectativas renovadoras del autor, quien continuó estrenando con Pascual Carcavallo y Luis Arata. La crítica comentó bien a *Stefano* pero estableció una distancia estética muy grande porque no lo percibió como grotesco, no lo vio como obra moderna sino como una obra tradicional bien hecha. En *Stefano* propuso cambios relacionados con la mímesis y las exageraciones grotescas de la mímesis.

El grotesco criollo implica –en sus primeras secuencias, hasta la número doce en que se presenta Stefano– una larga preparación donde aparece toda la familia. Están disconformes con la vida que llevan. La mujer del protagonista habla en contra del matrimonio, y, además, manifiesta que está cansada de vivir con su marido. Margarita es la mujer agobiada por la realidad. Hay

un personaje al cual Stefano conforma que es Radamés, su hijo bobo. Él cree que su padre va a hacer la ópera que hace tantos años viene prometiendo. El padre de Stefano, Don Alfonso, mantiene con su hijo dos encuentros personales terribles en los que se demuestra que "la verdad no existe" para el grotesco criollo. Cada uno tiene su punto de vista o su parte de verdad, pero ninguno alcanza para la concordia. Se ha fracasado y nadie quiere ser el padre de la derrota. Nos encontramos con la mímesis hasta que llega Stefano. El texto realista, costumbrista, se convierte en grotesco cuando llega Stefano. Todos tienen una cuenta pendiente con el protagonista: el padre, la mujer, el propio Pastore. Esteban es un personaje extraño que llama la atención. Es el "personaje testigo" que había salido de Sánchez, y que había llegado al personaje popular con *Los disfrazados*.

En cuanto entra Stefano, aparece el grotesco. Sin embargo, al mismo tiempo hay una serie de procedimientos realistas; y hay una situación vinculada a lo referencial que nos remite a los problemas del país. A medida que Stefano va decayendo, se percibe la animalización del personaje. Stefano muere "haciendo la cabra". El inverso es la humanización de los animales. El teatro de Discépolo es una especie de bestiario decadente.

En el grotesco canónico, entonces, encontramos características propias del género nuevo. El tiempo, otra vez, aparece como algo tenebroso para el protagonista que ha dejado de fluir, que cree que es un joven valor y que tiene posibilidades de hacer la ópera y, además, está totalmente convencido de que la gente lo envidia y habla mal de él por eso. Precisamente, la máscara cae cuando Pastore le explica que hace años que desentona, que "hace la cabra" y que lo han echado de la banda porque no sirve ni para soplar el instrumento. Esto desencadena la caída de la máscara, en una escena grotesca que hace que el público se divida entre los que reaccionan con el llanto y los que lo hacen con la risa. Aparece la caricatura patética. El tiempo para Stefano es objetivo, sólo percibe su duración cuando Pastore le dice que "hace la cabra".

Todo vuelve a ocurrir. Hay una evidente circularidad en la pieza. Esteban, el joven poeta, es una especie de espejo del Stefano joven. La distancia generacional es inconmensurable. Hay un encuentro personal entre Esteban y Stefano donde los personajes

no se pueden entender. Stefano ha quedado fijado en el tiempo. Se ha cristalizado en un gesto en un momento del pasado.

Aparece otra marca del grotesco canónico muy interesante: todos los personajes de la familia son "feos". Éstos reflejan el fracaso, la pobreza, la miseria. Stefano es un personaje ambiguo entre el personaje triste –que es cuando está solo– y el soberbio, cuando está frente a otros. Entre sus funciones principales podemos señalar el ser torpe y el ser soberbio; buscar apoyo en su familia pero no hallar los medios para obtenerlo. No ve las limitaciones de su vida y no advierte que su familia está resentida, humillada y lo cuestiona constantemente.

Habría, entonces, una base costumbrista y una transgresión caricaturesca patética de la misma. Algunos críticos han querido ver en este teatro un antecedente del teatro de Gambaro, sin advertir la distancia que hay entre el grotesco criollo y el absurdo, que es un género moderno barroco, tardío. En el grotesco criollo, si bien hay elementos modernizadores, éstos aparecen fusionados con procedimientos tradicionales. Hay una realidad determinada sobre la cual es posible dar puntos de vista, conocer, por lo menos de manera intuitiva. En los momentos de crisis el público puede entrever lo que va a ocurrir. En cambio, en el absurdo la realidad es totalmente incognoscible y lo referencial es relativizado. El grotesco criollo trabaja con roles y relaciones sociales fuertemente parodiadas. El relativismo se produce sobre todo a nivel semántico. Además, hay ciertos procedimientos realistas advertibles en el teatro de Discépolo, en este caso en *Stefano*. Aunque la mayor parte de ellos están transgredidos por la textualidad de los discursos del sainete y del grotesco, tenemos en *Stefano* –a diferencia de lo que ocurre en *Mateo*– encuentros personales no transgredidos, como ocurre en el encuentro entre Stefano y su padre. Hay un método biográfico de presentación de personajes. Stefano es presentado largamente hasta que aparece en escena. Pero todo esto está desbordado por la polifonía del discurso del protagonista y el cuestionamiento de la tesis realista. Es decir, no hay tesis realista en este texto. Con respecto al gradualismo, Stefano es presentado en principio por las palabras, y en el encuentro personal hay una situación vinculada con el método biográfico de presentación de personaje. Pero esto está hecho "in media res"; es decir, la situación no está presentada a

la manera realista sino con procedimientos nuevos. Mientras se discute un hecho entre Stefano y su padre, al mismo tiempo se presenta la biografía anterior de los personajes: cómo éstos han venido a parar a la Argentina, de quién fue la idea. El padre sostiene que en la "edad de oro", en Nápoles, vivían como querían, y describe poco menos que un paraíso en el que disponían de los frutos de la tierra y del mar, y acusa a Stefano de haberlos engañado para que viajaran a la Argentina. El padre le cuestiona todo esto y Stefano responde con soberbia. Piensa que su padre es un viejo atrasado en el tiempo y que no comprende su gran vocación por la música.

Recordemos que hay tesis realista cuando hay un desarrollo dramático destinado a probar esa tesis; todo va enderezado a explicar una tesis social. Es un texto llamado "coherente", es la obra "bien hecha". Todo está destinado a probar algo desde el punto de vista social. La tradición realista en el teatro argentino empieza sobre todo con Sánchez. En el sainete y en el grotesco no hay tesis realista. Stefano actuó con buena voluntad a pesar de que vive en un estado miserable, alejado de sus ambiciones que era ser una clase media burguesa. No hay personajes positivos ni negativos. Pastore no es un villano sino un pobre hombre como Stefano. Éste no advierte esa fusión trágico-patética que es el grotesco. Su vida es un grotesco. En el grotesco no se puede saber si lo vivido es algo positivo o negativo.

Discépolo habló de problemas sociales pero no estableció un determinismo social. Era demasiado pesimista. Para establecer una tesis realista el autor debe creer que la sociedad puede ser más justa, que el espectador puede sacar una enseñanza de lo que se muestra en escena. En cambio, Discépolo no creía en el país. Estaba convencido de que íbamos al desastre; pensaba ya en el '20 que la corrupción era insoportable. Stefano había apostado al país, tenía un proyecto que creyó que podría realizar acá y fracasó. Como Discépolo no creía en el país, le resultó fácil hacer teatro sin tesis realista. Discépolo creía que la realidad no iba a variar.

Lección XVI: El grotesco criollo II (los tres tipos)

Decíamos que *Stefano* es un drama de personaje, es decir, que el personaje dota a la situación de sentido cada vez que entra. Él

entra a escena dos veces, antes y después de la caída de la máscara: antes, en la secuencia dos del primer acto y después, en lo que Discépolo denominó erróneamente epílogo; y pensamos que cometió un error, entre otras cosas, porque el texto pudo haber terminado al final del primer acto y además es demasiado largo para ser un epílogo.

Hay una serie de elementos que tenían que ver con el realismo, y otros mediante los cuales se emparentaba con el grotesco canónico. Los procedimientos realistas refuncionalizados resultaron una novedad.

Hay una gradación de conflictos basada en la evolución en escena del personaje del protagonista. Antes de entrar él es presentado física y espiritualmente por los demás personajes y, luego, lo es en el encuentro personal que tiene con su padre, Don Alfonso. Este encuentro tiene muy pocos elementos transgresores, en él se pone de manifiesto la soberbia de Stefano y del padre, sus limitaciones de comprensión. Cada uno razona a su manera y expresa mejor que cualquier otro el relativismo del grotesco criollo. Allí se dicen verdades relativas; el padre cree que el hijo es culpable de haberlos hecho venir a una tierra extraña y poco generosa, mientras que Stefano cree en su vocación, en su derecho de tener su proyecto creador propio.

Ese relativismo se advierte, también, en el encuentro personal que tiene Stefano con su mujer, Margarita, el cual tiene un antecedente en el personaje de Doña Pepa de *El movimiento continuo*. Margarita es, también, un personaje fracasado, cuyo hartazgo resulta compresible para el público pero no para su marido. Su resentimiento es el de la mayoría de los personajes en escena. Son, en realidad, personajes desequilibrados.

El encuentro personal con Pastore es fundamental para el desarrollo del texto porque tiene incluida la caída de la máscara. Entonces, tenemos personajes percibidos por Stefano como villanos, como Pastore, que son percibidos por el público como "pobre gente". Esto tiene que ver con el relativismo del texto.

El epílogo funciona como una larguísima mirada final. Mirada final que son dos en la obra: hay una después de la caída de la máscara y de la súbita percepción de Stefano de lo que podría ser su fluir en el mundo. En la segunda mirada final (cuando retorna borracho) observamos un nuevo encuentro personal en el cual

Stefano se quiere vengar de la familia y de lo que él entiende que es incapacidad para comprenderlo.

El grotesco criollo se percibe, entonces, como una mezcla de procedimientos. Se elimina definitivamente el mundo abierto del sainete. Se establece la cuarta pared. Se produce una ruptura absoluta de las jerarquías tradicionales y se cuestiona la figura de los jefes de familia, aunque no sucede en *Stefano* con tanta intensidad como va a ocurrir luego en *Relojero*.

Todos los personajes están incluidos en un densísimo centro dramático. Tal es el patetismo de Stefano que lleva a todos a su centro dramático. Sólo se salva su hijo, Esteban, el personaje testigo de las obras de Discépolo. Ñeca, la hija, es un personaje que proviene de la comedia blanca porteña. Es un personaje distinto a los del sainete, nuevo en el género.

El sujeto de la obra es Stefano. Su objeto es social, pero ya no busca la honra social, sino el cariño y la comprensión de la familia. Necesita comunicarse y no lo consigue por su torpeza física y verbal.

El esquema actancial es una reversión del esquema del sainete reflexivo, ya que en el sainete el sujeto acciona para salvar su honra y aquí ya la ha perdido.

En Stefano ha funcionado el autoengaño, el no saber que al mismo tiempo estaba engañando a la familia. Ha creído desesperadamente en una suerte de mandato social, en la concepción romántica del artista. Luego de la caída de la máscara busca la comprensión en su padre y en su mujer y no la consigue. Termina concretando un exhombre, alguien que ha perdido su lugar en el mundo y que, al final, muere en una actitud francamente patética. Se intensifica un hecho que ocurría en *Mateo*: el desgarro en Stefano es interior, existencial.

El grotesco criollo, a diferencia del realismo, es irracionalista y relativista.

El personaje no sabe que ha fracasado y, después de la caída de la máscara, no sabe por qué ha fracasado. Vive en otro mundo hasta que Pastore le dice la verdad.

En Stefano existe una fuerte responsabilidad individual en su caída en el autoengaño y ésta es la parte moderna del género. Es socialmente un pobre hombre y al mismo tiempo un monstruo

que devora todo lo que ama. Actúa como si el cambio no existiera. Es aun más estable que el personaje de *Mateo*.

En la obra hay una desvinculación con la realidad que excede lo verosímil del sainete y hace que las pérdidas para el protagonista sean totales. Como diría Thomson (1972), no puede encontrar su lugar en el mundo. Lo patético y lo caricaturesco se funden hasta el mismo desenlace. La vida es una mezcla de ambas cosas.

Aparecen procedimientos grotescos consolidados y procedimientos realistas transgredidos. Por ejemplo, la caída de la máscara que se produce en escena, la gradación de conflictos y la causalidad directa. Se transgrede el método biográfico de presentación de personajes: en lugar de presentarlos en secuencias transicionales se los presenta en plena acción. El primer encuentro personal es absoluto, de plena acción, no es transicional. Es decir, se conoce la prehistoria del personaje a través de la acción. También se transgrede la tesis realista, Discépolo llega al colmo al hacer metatexto de ella hacia el final.

Está también presente el tema pirandelliano de la vida y el arte: la vida que fluye constantemente y el arte que paraliza la imagen.

Los procedimientos del sainete se reducen al mínimo. Hay menos caricatura sainetesca. Los encuentros personales no se interrumpen por caricaturas saineteras.

Aparece el hecho del doble, señalado por Bajtín (1988) como básico en el carnaval. Todos los personajes "son dos" al mismo tiempo en una repetición por inversión: Stefano es el de hoy y el del pasado que luchan constantemente en escena; el del pasado como principal oponente al deseo de ser reconocido por su familia. Además, encuentra su reflejo en el hijo bobo, Radamés, y en el hijo artista, Esteban.

Reaparecen el tiempo y el sistema circular. Todo se repite, pero cada vez peor.

Stefano encuentra en todos los personajes a su doble y al negarlo se cuestiona a sí mismo. Establece una distancia muy grande con el espectador. Esta situación culmina con el desgarro interior del personaje.

Los personajes de Radamés y Esteban constituyen figuras muy interesantes para analizar. Radamés es una suerte de mueca ridícula de los errores del padre.

El habla de Esteban es distinta a la del resto de los personajes, se expresa de manera culta. Es el único mensaje optimista de la obra. Constituye una suerte de sustrato del teatro de Sánchez.

Se ha acabado la fiesta propia del sainete. La peculiaridad semántica del grotesco criollo habría que buscarla en la fractura de las relaciones de los personajes y en la actitud transgresora de Discépolo con respecto al teatro de su tiempo, su apelación a un nuevo público: burgués, de clase media. Éstas serían las relaciones que habría que buscar entre el grotesco criollo y la serie social, es decir, su relación con los problemas de su tiempo; y las respuestas a las preguntas que le formula la época. Discépolo dio respuestas sobre la inmigración, el nacimiento de la clase media, el país que se estaba formando a los empujones.

Hay siempre un representante de lo viejo (Stefano) y uno de lo nuevo (Esteban). Pero Discépolo se cuida mucho de resaltar lo nuevo, prefiere que el público se lleve la idea de que la historia se repite.

Otra idea fundamental en la sociedad, tal como se daba en el '20 en Buenos Aires, es que el trabajo aparece como improductivo y poco gratificante. El trabajo embrutece, animaliza y termina fijando al personaje al tiempo objetivo.

El texto presenta una pintura hostil, tenebrosa, de la sociedad argentina y la familia, la cual aparece como paradigma de la torcida vida del país. La familia es una suerte de microsistema en el cual se fracturan las relaciones.

Aparece una nueva imagen de la mujer, de la esposa que no está conforme con el casamiento que ha tenido, pero no quiere abandonar su hogar (esto tiene que ver con los prejuicios de la época).

Stefano es un personaje inadaptado, una suerte de rebelde de puertas adentro, insoportable para la familia, un hombre culto. Por primera vez aparece en los grotescos discepolianos un protagonista ridículo pero culto, que no ha podido con la fuerza de la vida y que cree que es víctima de la conjura, de la envidia. Establece, como el protagonista de *Mateo*, la semántica de la queja y aumenta su falta de contacto con la realidad.

La obra se presentó con la actuación central de Luis Arata quien, según la crítica de la época, hizo un Stefano colosal. Pero lo que llama la atención es que sabemos que lo hizo de manera

casi festiva y a pesar de eso, la obra nos llega marcada por la incertidumbre y por los personajes sufrientes, salvo Esteban.

El género aparece como un reclamo ideológico de la clase media que quería revivir sus orígenes.

En el nivel semántico, aquí cuestionó la idea de "Argentina país poderoso". Discépolo presentó una versión pesimista de nuestra vida social; polemizó con el público, con la clase media, con la crítica. Pareció encontrar, en la versión pesimista de la familia, el paradigma de las relaciones con la serie social.

Por el contrario, Esteban muestra la posibilidad de movilidad social. Es hijo de una familia cuasi-proletaria, sin embargo, ha estudiado, es un muchacho culto. Pero esto no impide que también viva aislado. Ésta sería, según Williams (1981: 163-165), la base del expresionismo subjetivo: el aislamiento de los personajes, la pérdida de contacto entre sí y con el mundo.

En *Stefano* aparecen tres grandes núcleos semánticos: el primero atañe a esta visión negativa de la familia, como el lugar del aislamiento y la incomunicación, donde ya no hay ni el mínimo pacto de convivencia. Como Sánchez, Discépolo cuestiona los lazos de parentesco. En el segundo núcleo semántico, también coincidiendo con Sánchez, se cuestiona el trabajo como hecho alienante, que hace que el hombre deje de lado su proyecto creador (enfoque que fue retomado en los '60 por una serie de autores realistas). El tercero contiene la idea de tiempo objetivo (la idea de que los personajes no pueden cambiar). Todo esto confluye a ubicar el texto dentro de la semántica de la queja. Stefano está aun más alienado que el protagonista de *Mateo*. Las notas fundamentales serían, entonces, el aislamiento, el pesimismo, la subjetividad.

El ideologema del cambalache, del ridículo, del "vale todo", funciona absolutamente en la obra.

Stefano tuvo en su época una buena recepción. Se lo consideró un gran sainete, lo que no dejó conforme a Discépolo. Pero no se valoraron los aportes modernos. Se lo siguió considerando un autor tradicional. Se lo leía desde el realismo: se le cuestionaba la falta de claridad, la ausencia de una tesis realista fácilmente decodificable. Como ya dijimos respecto de la recepción de *Mateo*, se lo mostraba como un texto importante, pero dentro de un sistema que no es aquel dentro del cual lo ubicamos hoy.

Cremona (1932) constituye un grotesco introspectivo. Es una suerte de sainete múltiple o polisainete, que tiene una simultaneidad de acciones. Tuvo mala acogida. Cuando Discépolo intentó volver a escribir, dijo que lo reharía y se tomó muchos años para ello. La obra se estrenó nuevamente recién en 1971, después de la muerte de su autor y de una serie de polémicas con quien era el director de la sala donde se iba a dar la pieza, Osvaldo Bonet, que Discépolo (1970[a]) iba a resumir muy amargamente. Es una protesta del autor frente al teatro de los '70, que lo deslegitimaba, lo desplazaba. Pues la actitud de Bonet no era individual: para ese momento histórico de la escena argentina, Discépolo se había convertido en un autor remanente, condición de la cual (ya lo dijimos) lo sacaría la lectura de Viñas (1969: VII-LXVI).

Quizás el mejor ejemplo de su marginalidad en esa época fueran algunos artículos de las revistas "bienpensantes" del momento, por ejemplo, "La continuidad imposible" aparecido en *Primera Plana*, n° 44, del 15 de diciembre de 1970. Es que para la concepción dominante del teatro del '70, lo que había hecho Discépolo no era "teatro de calidad". Reproduciremos parcialmente otros artículos aparecidos:

> El mejor homenaje que se podría haber hecho a Armando Discépolo hubiera sido no representar jamás esta versión, alargada y diluida de su *Cremona* original de 1932, que tal vez, entonces, se justificaba. Pero su *Cremona* (no) significa nada nuevo, ninguna búsqueda ni inquietud –más bien es como la acumulación de saldos y retazos de las obras anteriores– ni su director desciende a infierno alguno, puesto que su meta es puramente realista. En cuanto a "los grandes amigos" (que Discépolo decía tener) si los sobrevivientes han tenido algo que ver en el espectáculo comunal, ¿para qué necesitaba Discépolo enemigos? (Ernesto Schoó, "La vuelta del viejo organito", *Panorama*, 19/6/1971: 55).

Más lapidario aún es el comentario sin firma aparecido en *Análisis* ("El canto y el silencio", n° 514, 19 al 25/1/1971: 54-55):

> Todo el resto de la vida de Discépolo fue una inacabable supervivencia. Mediano, mediocre director teatral, aprendió los

> privilegios que la cultura argentina concede a la vejez. (...) Por entonces, Discépolo ya era un hombre hermético, malhumorado, definitivamente escindido entre su genio pretérito y el frío pedestal académico que póstumamente se le erigió. Ahora, a los ochenta y tres años, murió tan encerrado como durante los últimos cuarenta años de su vida. Había llegado al aislamiento total, a la soledad sin atenuantes.

Hoy, Discépolo es el canon para una mayoría de autores. El teatro tiene estas cosas.

Cremona, un texto renovador

No conocemos el texto de 1932, sólo el de 1950 ó 1970, es decir, la reescritura y no el original. En cuanto al texto espectacular que presentara la compañía de Olinda Bozán el 14 de octubre de 1932, tampoco lo conocemos, salvo lo que Discépolo afirmara (1970[a]: 101), que en su origen el texto sólo era "un plan": "Escribí esta pieza en Ischia ('L'Isola verde'), Nápoles, y la estrené en nuestro Teatro Apolo en 1932, en una bella y desafortunada circunstancia. Era corta, sólo un plan. La alargué porque algunos de sus personajes condenados a mutismo, pobrecitos... en las noches aullaban".

No cabe duda de que *Cremona* tuvo muchos cambios entre 1932, 1950 y 1970, según nos confiara Edmundo Guibourg en febrero de 1986. Discépolo la escribió a la luz de sus nuevas experiencias, de los cambios en la ideología estética de nuestro campo teatral y de los hechos sociales posteriores. Es el texto más nuevo de Discépolo, en el que se puede advertir un gran esfuerzo por modernizarse. El texto tiene la perspectiva histórica de nuestra primera y segunda modernidad teatral. Quiere renovar las convenciones del teatro popular en varios aspectos formales: la simultaneidad de situaciones (principio secundario del género), la aparición de dos personajes grotescos (Nicola y Cremona, a los que se les cae la máscara durante el transcurso de la pieza, lo cual densifica y amplifica lo patético) y dos personajes que llamaremos "del futuro" (Antoñito y Azafrán), que animan lo que Discépolo veía como el "porteño en ciernes".

También pretendió ampliar la semántica pesimista del género, atacando con lo que se podría denominar como la "falta de vigencia" de las verdades cristianas que predica el sujeto, Cremona.

El deseo de supervivencia obliga al conventillo a vivir con un código muy adverso. Cremona, que lleva la máscara del cretino (o de Cristo), está poseído por la generosidad, pero el conventillo múltiple de este "polisainete" lo detesta. Sus virtudes son un estorbo para los demás. Al final, Nicola lo dice todo: "Está copiando a Jesucristo" (155). Es que Cremona cree que detrás de la miseria está lo evidente, la claridad, en cambio; en ese medio social cada vez más duro de los grotescos discepolianos sólo existen la contradicción y el fragmento.

Este es un texto complejo que intentó reconstruir el universo del conventillo en el grotesco y en el sainete criollo y crear un grotesco polivalente que, si bien no abrió nuevos caminos para el género, fue audaz y certero en cuanto al intento de acrecentar su semántica, sobre todo en lo relativo a la caricatura patética, a la que amplió e intensificó.

Abordaremos ahora *Relojero* (1934), grotesco interiorizado, introspectivo. Representa lo que podríamos denominar una suerte de cristalización del género, deja de ser un modelo en variación y se convierte poco a poco en un modelo cristalizado en el cual se puede advertir –y la crítica de la época lo hizo– una gran inactualidad en su proyecto, frente al expresionismo y al simbolismo triunfantes (*Trescientos millones*, de 1932, de Roberto Arlt, lo mismo que *Saverio el cruel*, de 1936).

Edmundo Guibourg publicó en el diario *Crítica* (24/6/1934) una descripción durísima de esta obra, a la que consideró un texto reaccionario.

Relojero fue una obra encargada por Arata, que compartía con Discépolo el deseo de renovación. El resultado fue la modernidad, pero vista desde lo tradicional. Es una especie de intento de modernización frente al ocaso de su obra. El autor vio lo moderno desde lo tradicional. Observó los valores modernos, pero como algo ajeno. Esto es muy común en autores ya importantes frente al ocaso. Discépolo se movía muy bien dentro de los valores tradicionales (la moral cristiana, el conventillo, la vida de barrio), pero no pudo ocultar sus limitaciones frente lo moderno, sobre todo cuando describió a Lito.

Guibourg sostuvo que la obra era confusa. En este caso, Discépolo fue para el crítico alguien que expresaba una realidad que no conocía bien.

Es un texto muy pesimista. Para el autor no era posible el cambio. Los personajes cambian, pero esto los conduce a un fracaso peor. Se puede cambiar, pero todo cambio se institucionaliza y degenera. Dos veces cae la máscara.

Discépolo intentó en 1934 el teatro moderno: lo que después se va a llamar el drama metafórico, el drama simbólico. *Relojero*, como su mismo nombre lo indica, contiene numerosos símbolos, relacionados con el grotesco italiano y con la ideología moderna. En esta obra, Discépolo mostró lo que él verdaderamente consideraba el fracaso del ser humano y la imposibilidad del cambio. En el personaje de Lito confundió la ideología nietzscheana con la ideología fascista. La pieza es limitada ideológicamente, pero expresa la heterogeneidad del grotesco. Presenta el orden nuevo y el viejo.

La primera caída de la máscara se produce al final del cuadro primero del primer acto (64-68). En un encuentro personal con su padre, Nené le cuestiona su antigüedad, el haberse quedado en el tiempo, y habla de la nueva moral, del amor libre, no cristiano. En este sentido, un profesor de Lito, que hace las veces de su mentor, dice que el mundo moderno es un mundo para gente egoista, gente que es para sí y no para los demás. Este es el centro del problema, y es pirandelliano. La postura de Luigi Pirandello tiene una base semántica que es "el ser para sí" y "el ser para los demás". Irene y, hasta esta caída de la máscara, Daniel, representan "el ser para los demás", típicamente el ser católico. Los personajes que traen la idea nueva del ser para uno, de vivir para uno, son Lito y Nené en esta parte de la pieza. Cuando ella activa todo esto, cae la máscara de padre católico de Daniel y aparece un "padre moderno". Pero lo interesante es que se muestra una nueva máscara.

En el segundo acto tiene lugar un segundo encuentro personal entre Daniel y Lito en el que el hijo le cuenta que acaba de matar a un chico por un error médico pero no siente remordimientos. Ahí se produce la nueva caída (99-100) de la máscara del padre. Vuelve a su antigua máscara de padre católico, pero ya sin autoridad porque este cambio ha producido un verdadero desastre. Ha convertido, por ejemplo, a su hijo Andrés en ladrón, ha lanzado a Nené a los brazos del "ricachón" que, finalmente, la deja y ella cae en el suicidio, y ha producido la metamorfosis de

su hermano Bautista, que se convierte en un payaso. Las dos caídas de la máscara producen efectos tenebrosos.

Antes de la modernización de Daniel había un cierto código en la familia que, luego, se echa a rodar.

Discépolo carga demasiado las tintas en la ideología, no muestra una mínima actitud positiva con respecto a lo moderno. Esto hace que la obra sea vista como reaccionaria por Guibourg, entre otros. Lo nuevo nunca trae una solución porque al poco tiempo se fija y se vuelve viejo. Es una nueva máscara. Es la exacerbación de lo pesimista. Ya no se puede ser como antes; ya no se puede ser una familia burguesa cristiana. Pero, frente a esto, no hay posibilidades de ser familia en el mundo moderno.

Discépolo no pudo concretar su proyecto de un teatro popular moderno. Sólo consiguió crear una variante nueva dentro del teatro popular.

Permanecen en *Relojero* una serie de características propias del grotesco criollo, sus reglas obligatorias. Entre ellas: la caída de la máscara; el anti-héroe patético, ridículo, que es su principal oponente, el Daniel del pasado. El anti-héroe desconoce que está enmascarado. Aparece la caricatura patética, nunca cómica.

Se intensifica la imposibilidad de los personajes de variar su esencia constitutiva. La imposibilidad de variación de la esencia constitutiva es una característica realista, naturalista. Los personajes son absolutamente cerrados, no pueden percibirse fluyendo en el mundo. El personaje ha quedado fijado en el pasado –como Daniel–, pero cuando intenta actualizarse se torna cada vez más ridículo.

Es un doble pesimismo: este personaje cambia pero se vuelve más ridículo todavía. Siempre está volviendo a lo que fue, a la máscara inicial.

El tiempo en *Relojero* es cíclico, es metafórico. La obra comienza en un invierno, allí se inicia el conflicto. En la primavera, la solución del conflicto, cuando se produce la primera caída de la máscara. Y, en el invierno siguiente, recrudece el conflicto que no tiene salida. El cambio no se logra. Hablamos de grotesco introspectivo porque el grotesco vive en los personajes. Se le ha quitado vitalidad popular al grotesco criollo, se lo ha despojado de todo lo que tenía de sainetero.

Daniel es el sujeto. Es un relojero que, irónicamente, ha quedado detenido en el tiempo. Su objeto es comprender los cambios sociales, tratar de modernizarse por amor a sus hijos. Hay una duplicación del sujeto, puesto que éste aparece, también, como su principal oponente. Su manera de ser, su esencia constitutiva es su principal oponente, ya que al recaer –al caer la segunda máscara y volver a sus antiguas ideas– acelera el final y la muerte de su hija. Los destinatario son Daniel y su familia. El destinador, los cambios sociales.

El suicidio tiene que ver con las ideas que pone en escena Lito y que acepta el padre en su momento. El planteo aparece como excesivamente ingenuo.

A esta altura Discépolo estaba muy confuso. Tenía muchos problemas para entender el cambio. Sabemos que los años '20 y los '60 fueron las épocas de mayores cambios, junto a los '40, para la sociedad argentina del siglo XX.

El tema de la familia es aun más intenso que en otros grotescos. Ésta deglute a sus miembros.

No hay tesis realista, pero los procedimientos realistas se profundizan haciéndole perder vitalidad al texto. Por ejemplo, la introspección de los personajes aumenta en comparación con otros textos. Tanto en el grotesco criollo asainetado como en el canónico se hablaba poco, en este texto se habla demasiado por lo que su duración alcanza a las dos horas y media. Es teatro largo, género grande, y constantemente se está perorando.

En Discépolo aparece ya el psicologismo propio del teatro realista de los '30 en Buenos Aires, que se aprecia, por ejemplo, en la gran cantidad de encuentros personales. La obra avanza a partir de encuentros personales en los tres actos. En el primero hay tres encuentros personales entre Bautista y Daniel, Nené y Daniel, y uno entre Nené y Lito. En el segundo acto también se producen encuentros: Lito y Andrés, y entre Lito y Daniel. En el tercero, entre Nené y Lito, Daniel y Bautista, y Daniel y Nené.

Los personajes se presentan de a pares. El método biográfico de presentación de personajes es utilizado con mayor profundidad que en los grotescos anteriores. Para Discépolo el teatro era un género de clase media y, por temor a no ser comprendido, era demasiado explícito. Intensificó el artificio de la necesidad. La causalidad es directa. Mediante los encuentros personales Da-

niel, por ejemplo, comienza a cuestionarse, toma partido por la inestabilidad total.

El sistema de personajes está dominado por los hombres. La única mujer que decide es Nené y lo hace por obra del hermano, que le ha hablado de las posibilidades del mundo moderno. Irene no decide jamás, es la madre católica que percibe lo que la rodea desde una visión puramente afectiva; no advierte nada de lo que sucede, sólo entrevé domésticamente que "ocurre algo malo".

Los personajes ya no pertenecen a la inmigración, y esto constituye una gran novedad del texto. Son de clase media y se comunican a través del lenguaje coloquial porteño. Los padres han podido dar a sus hijos una educación terciaria. Lito se convirtió en alguien distinto porque asistió a la universidad. A nivel económico esta situación se traduce en el hecho de que son dueños de la casa y del local, poseen un piano. Sus necesidades están cubiertas. Guibourg señala en su crítica que, apenas se abre la acción, uno siente que le están falsificando las cosas porque no hablan el cocoliche. Dicen las mismas cosas, pero falta algo. Se ha des-sainetizado el grotesco. Se desdibuja todo lo que pasaba como patético para los "tanos", se hace más realista y, por lo tanto, parece hasta cursi.

Los personajes viven en dos espacios de cambio, en transición: el espacio cristiano en el que se movían hasta el desarrollo del conflicto y el espacio moderno posterior. Se entabla una lucha entre lo tradicional cristiano y lo moderno que termina con el aniquilamiento de las ideas modernas (con la muerte de Nené, con el hermano convertido en un payaso y el padre desesperado). Las nuevas ideas, el vivir "para sí", son enterradas frente al "ser para los demás". El sentimiento supera a la razón y la máscara, al rostro.

Bautista y Daniel son presentados al mismo tiempo. Son lo opuesto. Bautista quiere emular a Daniel y sólo es un remedo ridículo.

Lito y Andrés son presentados, también, de a pares. El primero aparece como el personaje inteligente, moderno, egoísta, sin escrúpulos morales, que –según él– cuestiona los mitos de la moral burguesa. Este personaje no es nuevo en el teatro argentino: su antecedente es el protagonista de *M'hijo el dotor*, de Florencio Sánchez de 1903. Como éste, Lito es representante de lo

nuevo, irónico, seguro de sí, contradictorio, porque cree que todo le está permitido. Termina como un "personaje inhumano". En él Discépolo condena al intelectual. Andrés es todo lo contrario, es pueril, termina siendo ladrón para poder convivir con la familia. Es un personaje degradado.

La obra está cerrada sobre sí misma. Esto la diferencia de la obra moderna que es esencialmente abierta.

El concepto de la mujer como objeto persistió hasta la década del '70, cuando las obras de Gambaro cambian el punto de vista. Irene es el prototipo de la madre discepoliana, que no entiende. Las didascalias la describen como alguien que tiene "cara de tonta". No comprende lo que pasa. Es un personaje proveniente de la comedia blanca. Nené representa un nuevo tipo de mujer. Constituye el doble de Irene por oposición. Es lo que el autor llama "personaje secante", toma todo lo nuevo, es una esnob. Ella misma, hacia el final, comprende que es una "cabeza hueca". Aparece frente a la madre como mujer moderna pero, como la madre, vive para el hombre.

En el aspecto verbal de *Relojero* hay un predominio de la función conativa, en sus textos las didascalias se fueron literaturizando hasta que llegaron a un grado muy alto, el tiempo es cíclico, hay una intensificación del diálogo, siempre dentro de la incomunicación y la disolución.

La familia aparece como productora de seres fracasados: los hijos, como Andrés, que quieren agradar a los padres, fracasan; los que no, como Nené, también.

Semánticamente hay pocos cambios. Se amplifica la incomunicación, también la disolución y la diáspora de la familia. El trabajo continúa apareciendo como una carga.

El efecto perlocutorio ha decaído notablemente. El texto ha perdido afectividad, inmediatez con el espectador. La desainetización del genero, que hemos señalado, trae aparejada la de los personajes. Al no conseguir producir emoción, el texto permite advertir fallas muy grandes en su construcción que, debemos reconocerlo, también aparecían en los sainetes. Discépolo nunca fue un estructurador dramático. En el teatro tradicional hay dos tipos de autores: aquellos que piensan una estructura dramática muy cuidada, y otros que se caracterizan por crear personajes interesantes. Por ejemplo, mientras Carlos Goros-

tiza es un gran constructor de obras, Cossa no construye muy bien sus textos, pero crea muy bien personajes, talento que comparte con Discépolo. Como autor de obras de situaciones, su capacidad era limitada y con *Relojero* intentó hacer un teatro de situaciones. La obra carece de ritmo, sobran muchas cosas, es muy aburrida de ver. La acción avanza de manera muy lenta, se reiteran situaciones. En realidad, ocurren pocas cosas. Daniel está perorando constantemente sobre lo real, se expresa mediante un discurso simbolista a la manera de Defilippis Novoa.

Es interesante analizar la ausencia de procedimientos del sainete. La ausencia, sobre todo, de la caricatura patética –o, al menos, su limitación– le quita vitalidad al relojero. Se ha disipado la comicidad verbal. Discépolo criticó la actuación de Arata porque consideró que era demasiado cómica. Se desdibuja la gestualidad de la maquieta. Además, ha desaparecido el cocoliche. Se ha producido una automatización de las formas en el verosímil del público popular.

Seguramente una de las razones que originaron el grotesco criollo, fue para que actuara como un cuestionador de la cristalización del sainete, como su parodia. Sin el sustento de esa parodia el género desapareció tempranamente. El grotesco criollo se ubicaba cerca del sainete para transgredir e invertir su forma; sin él, no tenía demasiada razón de ser. Discépolo no lo comprendió así y en los años '30 creyó que podía prescindir del sainete.

Guibourg y otros críticos mencionan también el hecho de que la obra no tuvo éxito: el público popular se aburrió, mientras que el culto no fue porque no consideraba a Discépolo un autor importante.

El grotesco desapareció tempranamente como sistema teatral, para reaparecer sólo como intermitencia muy limitada. El neogrotesco no existe; el teatro moderno está mucho más relacionado con el sainete. Las obras de Cossa, Rovner, Maggi, son tragicomedias, puesto que no fusionan lo trágico y lo cómico, sino que los alternan. La fusión no sería posible porque ella termina con la tesis realista. La fusión confunde al público en tanto no le permite juzgar lo bueno y lo malo y, como todos estos autores –Cossa, Rovner, etc.– son realistas, la concepción que tienen del arte como hecho progresista les impide escribir un grotesco.

Discépolo se permitió hacer un grotesco porque carecía de interés por los aspectos sociales y no creía que el arte pudiera ser una herramienta de cambio de la sociedad. El arte era para él una manera de mostrar "la porquería que era el mundo" y los problemas graves del país y no tenía intenciones de proponer a través de su teatro un modelo a seguir en pos del mejoramiento de la sociedad. *Relojero* es una prueba fiel de esta postura. Más allá de sus limitaciones, es una obra honesta, en la que se revela como un nihilista absoluto, como un cuestionador de todo lo que tiene que ver con el cambio y la máscara sociales.

El viernes 22 de junio de 1934, el mismo día en que se estrenó la obra, *La Nación* entrevistó al autor, quien al ser interrogado sobre el grotesco respondió:

> No es, para mí, una fórmula, una receta, sino un concepto, una opinión. No es un menjunje más o menos batido de comedia y drama, de risa y de llanto. No es que yo tome el dolor y lo llene de chistes o de una caricatura que haga vender lágrimas para lograr en una sola obra las dos muecas de una máscara y contentar, así, en una misma noche, a los que van al teatro a reír y a los que van al teatro a llorar. Bautizo "grotesco" a mis piezas porque sus personajes son grotescos para mí. Los crea mi piedad, pero riendo, porque al conocer la pequeñez de sus destinos, me parece absurda la enormidad de sus pretensiones. Sin que cambiara mi posición de observador podría bautizar a estas obras como "ridículo". Ridículo hasta la carcajada y hasta el llanto es Don Miguel en *Mateo*, encaramado en su trono de llantas y ruedas amenaza la velocidad del progreso que lo aplastará irremediablemente. Ridículo es Stefano, que agoniza heroicamente y contempla la agonía de los suyos por un canto genial que se oye y que nunca tuvo. Grotesco es Cremona, un estúpido iluminado que cree ciegamente en la bondad, la inmensa e insignificante bondad que puede salvar a la pobre gente que no tiene salvación. Grotescos eran, así no los criticara directamente yo, el gallego chiflado que cree haber descubierto el movimiento continuo y, grotesco, el generoso catalán que con toda alma lo acompaña su ilusión de ser útil a la sociedad en los tres actos

de *El movimiento continuo*. Daniel, el relojero, al adelantar el reloj para que dé la misma hora que les da a sus hijos, es ridículo porque, en su angustiante afán de condenado, olvida o ignora que el tiempo no tiene presente, excepto en sus malandadas latas o losas. Ridículo es Danielito, su hijo menor, al creer que ésta, su hora, es mejor que todas las horas anteriores. Protege a Nené, la hija, ignorando que la propia dicha sólo puede alcanzarse a costa de la ajena. Ridícula es Irene, la madre que espera salvar a los hijos aprendiendo a rezar. Grotesco es Andrés, el hijo mayor, que se enfanga conciencia para que su hermana pueda mirarle a los ojos sin avergonzarse y para poder seguir viviendo con quienes desprecia o no entiende. Y, grotesco es Bautista, el hermano de Daniel, que logra alcanzar la felicidad porque no la ve.

Llama la atención que haya tenido que explicar, una vez más, qué es el grotesco. Detrás de él siempre estuvo el fantasma de *Fumadas*, el fantasma de Vacarezza, el fantasma del teatro para entretener y divertir, que, de alguna manera, fue el origen de Discépolo como autor de éxito, pero que también lo condenó a ser marginal.

Capítulo 5

Lección XVII: La puesta en escena y la puesta en escena del sainete I

Estudiaremos el tema de la puesta en escena en general, ya que consideramos que es necesario referirnos a ella antes que a la puesta del sainete en particular, teniendo presente que ésta, a su vez, desemboca en otro tema: el del actor popular.

Hay una diferencia entre la puesta en escena y la representación. La representación implica la acción dramática, un elenco ensayando una obra con su director; mientras que la puesta en escena es el objeto estético que aparece cuando hay un público viéndola. Aquí aparece el concepto de texto espectacular.

Es necesario realizar una distinción. Podemos hablar de la puesta en escena como comentario y como reconstrucción histórica. Pavis (1994) denomina a la primera "puesta en escena de reportaje", comparándola con el relato futbolístico. La puesta como reportaje es la primera impresión que tiene el espectador de la obra que vio. El comentario teatral debería restituir esa primera impresión. Es muy común que la primera impresión sea obviada por la crítica. Para Pavis, el relator debería restituir el detalle, la fuerza de los acontecimientos, tratar de mantener una recepción "caliente" del espectáculo, que no lo limite a lo meramente racional. Pavis prefiere la primera impresión por encima de todo.

Trabajaremos también en la reconstrucción, que no es una visión directa, puesto que se basa en los testimonios, es decir, se elabora a través del filtro deformante del que maneja los testimonios y, además, tiende a ser fría porque los que se reconstruyen son espectáculos no vistos.

Existen varias clases de testimonios que permiten realizar la reconstrucción. Los elementos a considerar son, por ejemplo, los que informan acerca de cómo circuló esa puesta; las relaciones con el campo intelectual y con el contexto social. Es decir, el estudio de los documentos de la puesta en escena. El historiador debería hacer hablar a los documentos. Cuanto mayor es la cantidad de documentos obtenidos, si se los maneja correctamente, el resultado será una mayor fidelidad al original.

En primer lugar, el documento de mayor duración –no siempre el más importante– es el texto dramático. Luego se deben analizar los enunciados de intención de los artistas que están dirigidos a preparar al público ante determinada puesta y que aparecen en el programa. En los reportajes previos al estreno encontramos también información sobre las intenciones del artista. Esos enunciados de intención se registran en la prensa, en las gacetillas se que publican, en general, cuando el elenco no es importante.

Otro testimonio fundamental son los escritos que realizan el director y los actores durante la preparación del espectáculo que permiten recrear los ensayos, la "cocina del espectáculo" y que pueden estar anotados en el libro de puesta. Cada obra debería tener el libro de puesta (pueden ser más de uno) que lleva el director junto con su asistente. Son famosos los libros de puesta de Stanislavski. Pero en nuestro país, el director y el asistente realizan las marcaciones, los movimientos, las entradas y las salidas, así como los comentarios en el mismo original.

Actualmente también se puede recurrir a las grabaciones. En el caso del sainete esto es muy importante, lo mismo que las fotografías. Por ejemplo, en las revistas *La Escena* y *Bambalinas* se pueden observar la escenografía, el vestuario, el maquillaje, las actitudes, los procedimientos.

De las obras modernas –a partir de mediados de los '70– se puede disponer en muchos casos de los videos. Es importante aclarar que el video no refleja la puesta en su totalidad; es un testimonio que requiere una intermediación, porque el punto de vista del video es el del camarógrafo.

En relación con este tema, debemos aclaran la relación establecida entre la escena y el público y, para ello, debemos plantear el problema de la reconstrucción de las salas en las que se representaba el sainete.

Existen, básicamente, dos estilos de teatros:

-A la italiana, donde hay una gran distancia entre el público y el intérprete. Escenario y platea se encuentran enfrentados.

-Circular, implica una relación mucho más cercana. La platea rodea la escena.

Los teatros porteños en los que se ofrecía el sainete en el centro y en los barrios fueron construidos entre 1850 y 1930. La última sala que se construyó fue la del Teatro Presidente Alvear, en 1942. Son –los que subsisten– ambientes muy grandes, con capacidad para novecientos espectadores o más. La más amplia es la del Teatro Astral (1927), que alberga hasta casi dos mil espectadores y todas responden a la modalidad conocida como a la italiana. Este estilo no hace sino demostrar el aspecto conservador del teatro argentino y es necesario aclarar que no es el más adecuado para el sainete, puesto que es un género que se beneficia con la proximidad del público, se enriquece cuando el espectador está "dentro" de la escena. Ha habido muy pocas variantes modernas en este sentido.

Buenos Aires ha tomado como modelo para sus teatros a las salas parisinas. El Odeón (1892), por ejemplo, no era sino una reproducción del Odeón de París. Más tarde, las salas de Broadway pasaron a ser el modelo (el Ópera, en 1936, y el Gran Rex se construyeron a semejanza de sus teatros y cines). En la Argentina siempre hemos tenido una identidad difusa, no del todo asumida, y eso se observa, también, en las construcciones teatrales.

En toda reconstrucción debe estudiarse la relación escena-público. Asimismo, una reconstrucción implica, como hemos mencionado, el trabajo con una serie de elementos testimoniales. Una reconstrucción debe ser coherente, nunca verdadera. Resultaría imposible arribar a verdad alguna en un trabajo de reconstrucción; lo que se hace es poner los testimonios uno al lado de los otros para que dialoguen sobre los textos, sobre las puestas en escena. Entre los testimonios a ser tenidos en cuenta se encuentran las críticas periodísticas, que constituyen un elemento testimonial muy importante, pero no es el único. Con las críticas periodísticas solas no puede hacerse un trabajo verdaderamente coherente. Barthes (1974) sostiene que la reconstrucción textual –muy común en Francia desde hace aproxi-

madamente cincuenta años- es un trabajo que no concluye nunca, jamás está completa. El objetivo es restituir el sentido de la puesta en cuestión, y para ello hay que ser lo más amplio posible. Estos estudios de reconstrucción nunca pueden confundirse con el texto espectacular.

La puesta en escena es un concepto abstracto, teórico. Es una red más o menos homogénea de posibilidades.

En cuanto a la reconstrucción, en el caso del sainete, pueden estudiarse, por ejemplo, los espectáculos remanentes; podemos observar la labor de los actores, cuyas técnicas de actuación son, en algunos casos, "amaquietadas".

Relaciones entre texto dramático y puesta en escena

Una puesta en escena puede ser estudiada de diferentes maneras, en sus distintos niveles, según comenzamos a señalar en la Lección II. Ahora lo completaremos viendo sus variantes y componentes.

Texto dramático:

Niveles:	Estructura profunda o Acción	Estructura superficial o Intriga	Aspecto verbal	Aspecto semántico

Texto espectacular:

Niveles:	Estructura profunda o Acción	Estructura superficial o Intriga	Aspecto espectacular	Aspecto semántico

Aquello analizado a nivel de la acción, intriga o aspecto semántico en el texto espectacular puede coincidir o no con lo concluido para el mismo nivel en el texto dramático. En general, en el estudio del texto espectacular vamos a hacer referencia al aspecto espectacular.

Distinguiremos cuatro tipos de texto espectacular o puesta en escena: 1) tradicional; 2) tradicional no ortodoxa; 3) como reminiscencia, y 4) ausencia de texto dramático previo.

En el caso del sainete, podemos decir que su puesta en escena no constituye sino una protopuesta de la puesta en escena moderna. La puesta en escena del sainete se configura como una suerte de antecedente de la puesta moderna.

1) Puesta en escena tradicional: es aquella en la que el director pone en escena la virtualidad del texto dramático; transcribe el texto dramático en términos escénicos, describe lo que ya estaba implícito en él. Concreta lo que vulgarmente se llama una ampliación de las didascalias conservando el mismo sentido que tenían en el texto dramático. Los nuevos signos propuestos por el director están en relación directa con los signos que estaban en el texto dramático. En este tipo de puesta existe una relación de continuidad entre el texto dramático y el espectacular. Para hacer una observación de este tipo, obviamente, debe conocerse muy bien el texto dramático. Dufrenne (1983) ha hecho referencia a este tipo de trabajos al hablar de "la difícil docilidad del director".

El tipo de puesta tradicional se dio en Buenos Aires hasta la década del '70. El director tradicional –como sostenía la crítica periodística de los '50 y '60– debe "serle fiel al texto" y, al mismo tiempo, ser creador.

Esta puesta no tiene demasiada prensa hoy en día. Suele ser injustamente concebida como una ilustración del texto dramático. Decimos injustamente puesto que, aunque el texto dramático constituye un componente fundamental de la puesta en escena, ésta es siempre una obra diversa al mismo. Sabemos, por supuesto, que en el teatro de director, cuando éste tiene real talento, las puestas se constituyen en verdaderas obras independientes, superando ampliamente la mera ilustración.

La puesta en escena del sainete lejos de responder a este modelo de teatro de directores, se ubicaba en el denominado teatro de actor.

En general, los autores realistas convocan directores tradicionales y esta preferencia obedece al temor de que la puesta altere la ideología del texto (están pensando a nivel de la acción y su

repercusión en el aspecto semántico). Dado que quieren comunicar sentidos, desconfían de que las modificaciones que pueda introducir el director se traduzca en una modificación del modelo actancial. El sentido empieza a gestarse en la acción.

2) Puesta en escena tradicional no ortodoxa: es la puesta en la que el texto tradicional es tomado como guión por un director creativo. Este tipo implica una apropiación de un texto ajeno, pero manteniéndose aún dentro de los límites del texto previo. Hay un moderado intento de suplir el lenguaje lingüístico por uno extralingüístico, relevando al autor moderno. El director comienza a sustituir al autor. Se efectúan lo que se llaman estilizaciones, es decir, puntuaciones, cortes, síntesis, tendientes a apropiarse del texto ajeno, a utilizarlo para sus propios fines estéticos (aunque siguiendo, aún, el método estético por él propuesto). En este caso, el director se considera creador a la par del autor; ambos están en pie de igualdad.

Este tipo de puesta se inserta dentro de la idea del teatro de dirección. El director tradicional no ortodoxo cambia elementos a nivel de la intriga, sin modificar la ideología del texto, que permanece intacta.

Los "grandes señores de la escena", como los denomina Pavis, surgieron en la Argentina a partir de los años '60 y fueron aquellos que asumieron una actitud de artistas, de creadores. Fueron quienes aportaron la estilización que se había producido en el teatro europeo y norteamericano, planteándola en las puestas porteñas. La estilización aparece cuando existe un director que ya tiene un mundo propio, que pretende ser él también un creador. Es el prototipo del director moderno, seguro de sí mismo y con una ideología estética, que se apropia de materiales ajenos y los marca con su propia impronta; sin cambiar su poética, usa esos materiales en el sentido general del texto, pero expresando sus propios puntos de vista. Lleva los materiales hacia su propia poética. De modo que la poética del autor se convierte en una poética de segundo grado.

La estilización es un estilo muy difícil de concretar. Podemos decir que un estilizador es Augusto Fernandes. También lo son Jaime Kogan o Laura Yusem.

3) Puesta en escena como reminiscencia: en este caso el texto dramático previo desaparece, pierde su categoría de tal y pasa a ser menos que un guión; es sólo una referencia, un punto de partida. La puesta en escena suple el lenguaje del texto dramático por medio de un lenguaje extralingüístico. El director y los actores sustituyen al autor.

La parodia constituye una característica que suele acompañar a este tipo de puesta en escena. El director establece una relación polémica con el texto dramático. Bajtín (1988) hace referencia a esta tensión interna como "arena de lucha entre dos voces", puesto que para que la parodia pueda ser gozada debe estar presente el texto parodiado, debe conocérselo. Resulta imprescindible conocer el objeto previo, manejar el código, para no quedar excluido. La puesta que ha hecho Bartís de *Muñeca* (1994) de Discépolo (texto grotesco pero dentro de la tradición italiana de 1924) significó una deconstrucción del texto dramático previo. La parodia posmoderna no tiene por qué ser denigrativa, puede ser neutral o, incluso, implicar una forma de homenaje, pero la parodia moderna suele serlo. Por ejemplo, todas las parodias de la segunda versión de Cossa –*El viejo criado, La nona*– son denigrativas.

4) Puesta en escena en la que está ausente el texto dramático previo: no existe texto previo. En esta categoría se encuentran las creaciones colectivas, las performances. El texto se hace en los ensayos, no tiene un antecedente literario. Actualmente a este tipo de puesta en escena se lo llama, sin mucha justeza, dramaturgia de actores o de directores. Son guiones. Si fuera posible encontrarles un sinónimo diríamos que se asemejan a una receta, que son una especie de recetas de cocina. El director o los actores van determinando el texto en los ensayos con un criterio absolutamente pragmático, ligado al movimiento escénico. Por ello que es muy difícil que otro elenco lo retome para hacer una nueva puesta. Por ejemplo, el teatro "villero" de Norman Briski en los '70 se basaba en un texto que cambiaba según el público al que se le ofreciera. Hacia una creación colectiva llamada *El semáforo* en la que se disfrazaba de semáforo. La obra hacía referencia a una realidad de la villa y fue creada a partir de un estudio sobre los problemas del barrio hecho por militantes de la izquierda peronista. Era un espectáculo que aludía

a una realidad social muy dura, de un fuerte contenido ideológico. Briski hizo ese espectáculo en esta facultad (ubicada en ese entonces frente a la de Ciencias Económicas) y pudimos observar, con relación a la puesta en la Villa 31, que se introducían cambios sustanciales. Allí, en aquel barrio, era donde el espectáculo cobraba verdadero sentido.

Además, es un tipo de espectáculo que sigue cambiando mientras se lo representa. Podemos relacionarlo con *Postales argentinas*, que fue un texto hecho con otros textos. Se fue armando un espectáculo a partir de elementos que aportaban los actores, y el resultado fue un mosaico de elementos que adquirió, mediante la actuación de los actores y la dirección de Bartis, un sello muy particular. No es posible entender este texto como un texto dramático; es un guión. *Postales argentinas* tiene un sentido absolutamente performativo, de dar órdenes, de "receta". Utiliza la palabra como un metalenguaje, no como fin en sí misma, a lo que hay que agregar la imposibilidad de registrar en el guión todas las acciones o todas las palabras de los personajes (su parlamentos podían variar de una representación a otra). El guión se elaboraba durante los ensayos y era un reflejo poco fiel de la representación. La lectura del guión es incapaz –diría De Marinis (1982)– de restituir la dimensión plástica del texto, su cualidad de fragmento repetitivo; su índole es, justamente, su carácter provisional. Es una forma elemental de describir un espectáculo; no tiene una cualidad poética en sí mismo, nunca remite a sí mismo. Es un libro de instrucciones. El guión está siempre en movimiento, siempre en proceso de cambio.

La relación entre texto dramático y texto espectacular, por supuesto, nunca se da de manera taxativa, sino que predomina una u otra de las variantes.

Podemos decir que en la puesta en escena tradicional hay un cambio en el aspecto verbal y se concreta en el aspecto espectacular y ese único cambio consiste en la variación que va de temporal a espacial-temporal.

En la puesta en escena tradicional no ortodoxa pueden cambiar el aspecto espectacular y algunos elementos de la intriga (que puede simplificarse o extenderse; también puede puntualizarse, es decir, otorgarle mayor profundidad a cierto hecho): intensificaciones, cortes, convencionalizaciones, síntesis, limitaciones

de registro, acentuaciones, determinaciones e indeterminaciones, rupturas o discontinuidades.

En el tercer tipo de puesta, aquella en la que el texto dramático es sólo una reminiscencia, las modificaciones se producen, sobre todo, en el nivel de acción y con él, en el aspecto semántico. El parodista posmoderno se propone poner en evidencia aspectos que no fueron observados por la crítica en su tiempo. Parte del texto viejo para producir un teatro distinto.

Por último, cuando no hay texto previo, todo se va construyendo en escena; no encontramos ejemplos de este tipo de relación texto-puesta dentro del sainete.

Tareas de la puesta en escena

La puesta en escena, no en términos de sainete sino en términos modernos, puede ser ejercida por un director como "señor de la escena" o por un coordinador.

El director posmoderno actúa más como un coordinador que como un "señor de la escena", delega. El "señor de la escena", en cambio, acumula poder; da una interpretación logocéntrica del teatro. Una interpretación de este tipo es muy cuestionada por el teatro posmoderno, en el que se pretende trabajar con diversas estéticas para que aparezcan los distintos sentidos del texto.

La puesta en escena también puede ser elaborada por un grupo de actores. Es el caso, por ejemplo, de Los Macocos en su comienzo; Los Melli también trabajaban de esa forma. Los elencos partían de la parodia y el cuestionamiento para la construcción de sus espectáculos y empezaron a dirigirse ellos mismos de manera colegiada.

El sainete, por su parte, no tenía un director en el sentido moderno del término. Tenía un director virtual, el artístico, que elegía el repertorio y lo adecuaba a las posibilidades artísticas del capocómico. Además, había un director de escena que no era otro que el capocómico o su representante. Un caso paradigmático fue Luis Sandrini que, cuando ya era figura, no participaba de los ensayos, ponía un representante para que dirigiera (entendía que la dirección consistía en marcar entradas y salidas), mientras él estudiaba la "letra" en su casa. No necesitaba de la mirada del otro, del director o de los otros actores; era suficiente con su propia aprobación del trabajo realizado. Es un típico caso del "actor

nacional". Sandrini aparecía una semana antes del estreno y era el que mejor estaba. Los demás debían adaptarse a él, a las propuestas que había ideado para dinamizar y movilizar el texto.

Protopuesta en escena del sainete

En el sainete, la puesta en escena no dependía del autor ni del director, sino del actor, el capocómico, que tenía la posibilidad de producir todos los cambios que considerara convenientes. En este sentido, un caso paradigmático fue el de Parraviccini, quien conseguía modificar el espectáculo según sus humores.

De lo dicho es fácil deducir que no había un solo tipo de puesta en escena, sino que ésta dependía del talante del actor y por lo tanto, era heterogénea. Algunos actores, como Roberto Casaux, seguían el texto puntillosamente. Sandrini, por el contrario, iba cambiando las cosas poco a poco, hasta llegar a algo que no tenía mucho que ver con el texto. Para entender el sainete hay que comprender que el director de escena y el autor ocupaban lugares secundarios. Por eso Discépolo incluyó en sus obras tantas didascalias, por miedo a los caprichos del capocómico.

Tareas del actor

Según Pavis, el actor naturalista, stanislavskiano, compone una partitura vocal y gestual en la cual se inscriben todos los indicios de comportamiento verbales y extraverbales que pueden dar al espectador la ilusión de realidad. Este caso es todavía dominante en Buenos Aires. Pavis sostiene, en principio, que el actor debe estar presente, ser pregnante. Debe dar cuenta de que él está en escena, que es una presencia en la que el público debe reparar. Esa pregnancia es común al actor stanislavskiano y al asainetado. Si estudiamos el caso de Pepe Arias en el sainete veremos que él salía a escena, se quedaba un tiempo frente al público y, sin decir ni hacer nada más que pequeños movimientos ambiguos, desataba una risa impresionante. Algo parecido ocurría con Sandrini. Al salir a escena, entraba en personaje, pero el público lo ovacionaba y él respondía saludando; esas eran las leyes del género.

La segunda actitud del actor que hay que juzgar, de acuerdo con Pavis, es su permanencia en personaje. Debe trabajar de acuerdo a un cierto comportamiento. En el actor naturalista, ese

comportamiento consiste en permanecer en personaje, dar todo el tiempo la visión de que está actuando. El ilusionismo realista pretende dar al público la idea de que está viendo un hecho poco marcado por el arte. El actor de sainete, por el contrario, debe mantener la ilusión, lo cual requiere gran concentración por parte del actor. En el sainete, como en los géneros teatralistas, el actor sale y entra del personaje. A modo de ejemplo, aunque no sea del todo jerarquizado, podemos señalar el caso de Alberto Olmedo.

Lección XVIII: La puesta en escena y la puesta en escena del sainete II

Continuando con la enumeración de las tareas del actor, éstas pueden variar, pues según el objetivo que se plantee presenta tres posibilidades: 1) la búsqueda de la identificación con el personaje; 2) la de lograr una apariencia creíble para el espectador sin que esto signifique involucrarse personalmente, y 3) tomar distancia de manera de hacer visible para el público la no identificación que propone. El actor siempre es prisionero de la opción que ha elegido para su actuación.

La identificación simpatética con el personaje es propia del actor stanislavskiano, que se ha erigido casi como el paradigma del actor moderno. Esto implica pasar de la conciencia a la subconciencia del actor a partir del "si mágico" (si yo me encontrara en X lugar...); además, debe atravesar las circunstancias dadas, su ambiente histórico; ejercitar la memoria emotiva (utilizar la emoción personal para vivir determinada escena). El actor tradicional, el actor de sainete, por el contrario, trabajaba frente al espejo e imitaba la actuación del otro. Los stanislavskianos trabajan también con otros elementos como la relajación total, la esforzada atención por atender a lo que está ocurriendo en escena. Deben evitar el miedo al pozo negro, a la cuarta pared, al espacio ocupado por el público. Contrariamente al actor moderno, el actor del sainete trabajaba sin cuarta pared, de cara al público, semblanteándolo.

El actor puede, también, aparentar. En esto consiste la técnica del actor de la dicción interpretativa, del declamador. Declamar es trabajar muy volcado hacia fuera, con una técnica destinada a producir un efecto muy fuerte, basada fundamentalmente en el manejo de la voz y la mirada. Tenemos como ejem-

plos los casos de Alfredo Alcón o María Rosa Gallo, a los que se los puede seguir cerrando los ojos durante su actuación.

Como tercera posibilidad se puede recurrir a entrar y salir del personaje. Es propia del actor brechtiano, que establece una distancia con el personaje, connotándolo.

En relación con el actor deben tenerse en cuenta una serie de problemas.

Pavis (1994: 147-193) sostiene que el actor debe ser lo suficientemente claro y sutil como para ser diferenciado o ambiguo. No puede conducir al público a errores de interpretación. En este sentido, si utiliza una serie de ademanes no marcados por la dirección éstos deben corresponderse con el estilo de actuación pautado para el personaje, porque en el caso contrario llevarían al público a la confusión. Puede apelar a lo imprevisto, pero siempre dentro de las características del personaje. Debe evitar los llamados "vicios" del actor.

Debe administrar sus emociones. No es posible exigirle al actor que transite todas las emociones por las que lo hace el personaje, pero sí pedirle que su expresión de esas emociones sea legible, decodificable.

Habría, según Pavis, una actitud en el actor, entre el sentir y el mostrar; entre la función semántica y la función deíctica.

La primera de esas funciones, típica del actor realista, concierne a la presencia del actor, su percepción ligada únicamente a las coordenadas espacio-temporales. Trabaja con el subtexto del personaje, representa un papel y no se sale de él. La segunda, propia de Brecht, tiene que ver con la mostración del personaje. El actor semántico está siempre preso de la verosimilitud realista. Por el contrario, el actor que trabaja con la función deíctica, siempre tiende a una actuación cercana al actor brechtiano, al actor posmoderno, al absurdista.

Ligado a este problema, Pavis señala el tema de la subpartitura o partitura preparatoria. Stanislavski sostenía que, si bien el texto es proporcionado por el autor, el espectador asiste al teatro porque el actor le ofrece su subtexto; si el actor no pone una emoción genuina en el texto, la puesta en escena carece de sentido.

A partir de esta idea de subtexto, Pavis desarrolla el concepto de partitura preparatoria, que se construye en los ensayos –sostiene Pavis junto con Barba– y se concreta en la partitura final. La

partitura preparatoria permanece oculta, su existencia se verifica solamente en la puesta en escena. Sería, según Pavis (1994: 75-92), "la suma de los factores situacionales y del saber hacer técnico y artístico sobre los cuales se apoyan los actores y la dirección cuando preparan una puesta en escena". Si bien el actor crea la partitura preparatoria durante los ensayos, esa elaboración es resultado de su lectura del personaje, de la obra, de las indicaciones del director, pero también intervienen su pasado como actor, su experiencia, su memoria afectiva, el mundo afectivo, intelectual y sensorial que ha ido amasando durante toda su vida; constituye lo que Stanislavski llamaba la "actividad del actor sobre sí mismo". La partitura preparatoria es, entonces, propia de cada actor. Está siempre detrás de la acción, no es sino el cuerpo invisible de la acción. Es el punto de referencia en el que se apoya el actor para actuar, para satisfacer al director y al espectador. La partitura preparatoria está hecha de normas culturales y de la tradición actoral. Es plausible de ser captada en el ritmo de la puesta. Un actor puede, sin embargo, trabajar sin partitura preparatoria, haciendo un trabajo superficial, sin entregar nada de sí.

Elementos de la puesta en escena moderna

Funciones de la puesta en escena

Retomando algunos conceptos ya enunciados, diremos que la puesta en escena moderna, que tiene su origen en el teatro de Leónidas Barletta –teatro independiente– hacia 1930, comprende las siguientes funciones:

- Dirección de intérpretes (llevada a cabo por un director como señor de la escena, varios directores o un coordinador).
- Armonización (es tarea del director otorgar el sentido de la puesta en escena).
- Evidencia del sentido (extraer la verdad del texto, define Stanislavski. Para los modernos, la puesta en escena debía aclarar la verdad textual, hacerla evidente para mostrar lo profundo del texto dramático. Para los posmodernos, por el contrario, la evidencia del sentido no existe, apuestan a la teoría del caos, es decir, que es el espectador quien le otorga, o no, sentido al todo. La puesta en sí misma no tiene un sentido único, sino que tendrá el sentido que le otorgue cada espectador).

- Espacialización: ("puesta en pie" de la puesta en escena). No es sino la proyección espacial del tiempo implícito del texto dramático. Según Stanislavski, se trata de un espacio virtual, funcional a lo que se quiere contar. Existe siempre una relación denominada "espacio escenográfico" entre la escena y la platea. El espacio escenográfico implica, tanto en el caso del teatro a la italiana como en el circular, la relación entre la escena y el público. La espacialización tiene que ver, entonces, con la proxemia, con la relación que establecen los personajes en escena, con su cercanía o lejanía. Las relaciones, las miradas, las convenciones escenográficas, el vestuario, el ritmo actoral, con recursos relacionados con la proxemia.

El ritmo actoral no sólo se vincula a la espacialización sino también a la armonización. Constituye la forma de organización o estructuración de la duración, depende de los elementos visuales, verbales y sonoros; y está destinado a darle una configuración espacio-temporal al texto. Es el espectador quien percibe el ritmo mediante su modulación. Puedo captarlo mediante el seguimiento que, como espectador, hago de él. Si descubro "tiempos muertos" (momentos en los que me es dado pensar en otra cosa durante el espectáculo, me aíslo o hasta me duermo) debo desconfiar, o bien de mi como espectador, o bien del director. Hay en la puesta en escena acentuaciones rítmicas, que son dadas por la gestualidad, la dicción o el movimiento.

El movimiento actoral tiene que ver con la proxemia. Hasta los años '60 se decía que la gestualidad y la dicción dependían del actor, así como el movimiento dependía del director. A partir de los '80 se aceptó que es el actor quien tiene la iniciativa del movimiento; el director sólo puede encauzar ciertos hechos del movimiento. Es el actor quien tiene la primacía del movimiento, puesto que éste forma parte de la actuación y se relaciona con la rapidez o lentitud de la dicción, con el vínculo entre texto y gesto, con la rapidez de los cambios, con las transiciones. Cada género tiene su aspecto rítmico particular. El ritmo del sainete es muy intenso, y debe ser sostenido. El ritmo es acción, progresión continua o escalonada y se vincula, también, con la música (con los famosos "leitmotiv" que aceleran o hacen más lenta la acción, dándole cierta seducción al todo).

- La armonización de la puesta moderna, stanislavskiana, tiene que ver con el llamado "ensamble", con la organización del todo por parte del director, quien trabaja con dos aspectos fundamentales del signo teatral: la movilidad y la redundancia. La armonización no es sino el momento de la puesta en signo.

La semiótica del teatro trabaja con una dimensión triádica del signo, pensando a nivel de ícono, índice y símbolo; para la semiótica lo que hace el director no es sino "poner en signo".

El ícono expresa una relación de semejanza entre el signo y el objeto. Por ejemplo, un aro puesto en la cabeza de alguien en una situación determinada en el teatro puede ser el ícono de una corona; una fotografía puede ser el de alguien. Su carácter de icóno no se mantiene durante el desarrollo de la acción: un signo comienza siendo icónico, pero al poco tiempo se convierte en un índice. Ésta es la base que permite entender lo que está pasando en escena. El índice está reemplazando a otro objeto. La presencia de índices es fundamental para que un texto pueda ser considerado realista, le otorga cierta continuidad sintáctica y semántica al texto. Por ejemplo, la presencia de humo es índice de fuego. El símbolo implica ya una relación arbitraria con el objeto, tiene que ver con un área semántica determinada, requiere de una cultura específica para ser captado, apela al aspecto connotativo del objeto en cuestión.

Un teórico centroeuropeo, Honzl (1975), trabaja con la idea de que el signo va variando constantemente durante la puesta en escena, es decir, tiene carácter dinámico. Vemos, por ejemplo, el caso de *El partener* (1989) de Kartun, en el que el poncho que usaba el protagonista en escena empezaba siendo un ícono del poncho de la realidad, luego era índice de que quien lo llevaba era un fracasado y, finalmente, era el símbolo de la libertad de ese personaje.

Asimismo, el signo en teatro es redundante. Sólo por la redundancia de los signos que aparecen en una puesta puedo comprenderla. Cada microsistema tiene su propia redundancia. En géneros no realistas, como el grotesco criollo, hay una redundancia muy grande, sobre todo al principio, y luego se va convirtiendo en un espectáculo moderno a medida que avanza la puesta en escena. Al comienzo tiene la redundancia costumbrista y poco a poco aparece la subjetividad, se va relativizando todo lo que pasa.

En el sainete, por ejemplo, todo el costumbrismo estalla por la caricaturización constante de los personajes.

En cuanto a la armonización, hay dos posibilidades de aparición de la puesta en escena: como conjunto integrado o como sistema autónomo.

En el primero de los casos, el subtexto acompaña al texto, lo ratifica; expresa esa "verdad profunda" de la que habla Stanislavski. El resultado es una puesta transparente, que busca aclarar el texto dramático. El actor incluye su subtexto (que tampoco es visible) para dotar de sentido al texto. Es el texto espectacular que posee un desarrollo dramático coherente, que debe ser entendido y que está claro. En la historia del teatro argentino reciente tenemos un caso interesante, que es el de Ricardo Monti (autor moderno barroco, muy intrincado y subjetivo) y Jaime Kogan (director realista). Este último aclaraba el sentido de las obras de Monti. El autor necesitaba un director que iluminara el sentido del texto para acceder a los gustos del público medio y a la crítica de Buenos Aires.

Como sistema autónomo podemos pensar en la puesta del absurdo, en la de Bertolt Brecht y en la del teatro de intertexto posmoderno. El texto dramático propone una solución imaginaria a las contradicciones ideológicas de la realidad. La puesta representa –sobre todo en Brecht– una solución imaginaria a las contradicciones ideológicas, una solución que sigue las leyes del género teatral. La puesta hace imaginables y representables esas contradicciones. Se suele hablar de puesta opaca, por oposición a la puesta transparente del conjunto integrado. Vemos, por ejemplo, el caso de las puestas de Ricardo Bartis. Quienes dirigen este tipo de puestas se niegan a concretizar la totalidad del texto; por el contrario, elaboran una puesta fragmentaria que apuesta a formularle problemas al espectador, intimándolo a asumir una actitud activa, de participación. El espectador debe "entrar" a las leyes del texto para comprender la solución imaginaria que éste le brinda frente a los problemas planteados. Este tipo de teatro no ratifica certidumbres.

- Evidencia del sentido es la "verdad" stanislavskiana; es un proceso de semantización general del texto. Toda puesta en escena es un comentario o un juicio sobre el texto dramático que lleva a escena. De acuerdo con Pavis, lo llamamos "metatexto de

la puesta en escena". El metatexto del texto dramático es observable en toda puesta en escena. Captamos una actitud frente al texto dramático. De acuerdo con Bajtín, existen tres actitudes posibles para una puesta en escena: la continuidad (puesta tradicional), la estilización (creación de una propia poética a través de la poética del autor), la parodia (entrar en polémica con el texto). Estas actitudes se yerguen como las fundamentales, pero no son las únicas ya que es posible comprobar la existencia de casos de mezcla. En toda puesta en escena predominará una de las actitudes frente al texto dramático.

En cuanto a las relaciones de la puesta con el referente tenemos:

1. Puesta en escena autotextual o textual. Concreta un trabajo del director y los actores a través de la aprehensión de los mecanismos del texto dramático. Es concretada por un director creador, culto, que conoce el género. Es una puesta cerrada en sí misma, se dirige siempre al género; el contexto social queda excluido; propone un universo coherente, estético, pero cerrado a la realidad. Generalmente es una puesta tradicional o tradicional no ortodoxa. Por ejemplo, *La gaviota* de Antón Chejov, realizada Augusto Fernandes. También puede tener un aspecto arqueológico.
2. Puesta en escena ideotextual o referencial, es aquella en que el contexto social inmediato, la actualidad, reemplaza al texto. El director privilegia el mensaje, referido al presente político social. Es un tipo de puesta muy vigente en los años 70, por ejemplo, en el teatro de Augusto Boal.
3. Puesta en escena intertextual o de mezcla es una puesta de citas. Un director posmoderno trabaja con la historia de la puesta mostrando sus variantes en el tiempo. Mezclándolas y deconstruyéndolas. Por ejemplo, Bartís y *Muñeca*, de Armando Discépolo.

Lección XIX: El actor nacional I

La denominación de "actor nacional" tiene el mismo origen que la de "teatro nacional" y se remonta a la época de José Podestá, cuando comenzó siendo un mote irónico que pretendía despres-

tigiar al actor nacional, con intención peyorativa. Tiene su antecedente en los personajes que fue creando en el circo, como Pepino el 88.

Entre las tendencias que integran su patrimonio artístico se destacan los procedimientos y técnicas circenses, las técnicas del actor cómico italiano y las del naturalismo

Adoptaremos una visión de la técnica actoral –fundamentalmente la del actor del sainete– enfocada desde tres puntos de vista: la teoría, la recepción estética y la práctica escénica. Son aportaciones sobre el trabajo cotidiano de los actores, sobre los ensayos, y sobre la ritualización de su labor, la forma de situarse ante el texto para diseñar una actuación. El origen del actor nacional se remonta, más específicamente, a 1884, con el estreno en Buenos Aires de *Juan Moreira* como pantomima, en el Circo de los Hermanos Carlo. *Juan Moreira* era un folletín de Eduardo Gutiérrez que el mismo autor adaptó para la pantomima.

Luego, en 1886, los Podestá representaron en la ciudad de Chivilcoy una versión hablada del *Moreira*. En esta ocasión, la adaptación fue realizada por José Podestá debido a que Gutiérrez se negó a colaborar.

Analizaremos las características del actor nacional y lo relacionaremos con el llamado actor "burgués", europeo o de repertorio. También estudiaremos las tendencias del patrimonio artístico del actor nacional como los procedimientos circenses, naturalistas y los procedimientos propios del cómico italiano popular, que ubicaremos dentro de la tendencia llamada "criollismo" y las distintas fases del actor nacional, su evolución, sus "directores", y finalmente la situación del actor nacional en el panorama del teatro argentino actual.

Esta poética actoral tuvo su auge entre 1884 y 1930, y si a partir de esa fecha perdió vigencia y centralidad no desapareció totalmente, como en general se ha sostenido. Prácticamente, casi todos los actores nacionales de esa época tuvieron su origen en el circo y su calurosa acogida por parte del público popular obedeció a que veía –en el personaje Moreira– una suerte de espejo idealizado de su vida.

Sus principales exponentes crearon el repertorio del sainete, de la gauchesca. El actor nacional hacía todos los géneros de fines

del siglo XIX y comienzos del siglo XX, y muchos de los que posteriormente se dedicaron al teatro culto comenzaron en sus filas.

¿De qué manera se mezclaron los procedimientos del circo, del naturalismo y del actor cómico italiano? Podríamos decir que fue y sigue siendo un actor alternativo al actor burgués o de repertorio. Una actriz paradigmática de este tipo fue Angelina Pagano, y uno de los méritos que se destacan en su trayectoria fue el haber compartido el escenario con Eleonora Duse, la gran trágica italiana. Pagano integró la compañía de la Duse y cuando regresó a Buenos Aires formó diversas compañías, trabajando con la técnica de la declamación, de la dicción interpretativa. Además, fue una de las introductoras del teatro para niños en la Argentina. Otro gran "actor burgués" fue Guillermo Battaglia (1872-1913).

A partir de 1930 comenzó la remanencia de lo que se llamó el "histrión". El actor popular era llamado así despectivamente. Tradicionalmente, el histrión es aquel actor que se maneja torpemente, es agresivo, rudo y poco sutil, no tiene decoro interpretativo. Durante más de treinta años resistió en el circuito de la calle Corrientes. Su último gran exponente fue Sandrini. Después aparecieron actores interesantes como Juan Carlos Altavista –que hizo popular el personaje de "Minguito"– y Alberto Olmedo –un buen actor de televisión, pero un mediocre actor de teatro–, que trabajaba prácticamente sin texto.

En la décadas del '70 y del '80 encontramos una larga serie de epígonos. Un epígono es un continuador que reitera el modelo original sin agregarle novedades. Por ejemplo, en la época barroca, en la tercera fase del actor nacional, aparecieron los epígonos. El actor nacional nació trabajando solo, sin libreto y su antecedente, como dijimos, fue José Podestá, quien sentó el precedente cuando comenzó en 1881 a interpretar el personaje Pepino 88 improvisando.

El actor cómico argentino o italiano no precisaba establecer relaciones con los otros para actuar o ensayar; no necesitaba de la mirada del otro, como el actor moderno. Trabaja con su propia aura teatral, sobre el ensayo y el error, mirándose al espejo e imitándose después.

Durante el siglo XIX se creó una escuela argentina de actuación que se volvió remanente después del '30. Este hecho fue muy importante en un país donde es muy difícil crear algo propio.

Hablamos de "escuela" porque tenía un compromiso absoluto, de integración con el pasado, comienza siempre "a partir de", es continuador de una tradición, a diferencia del actor moderno que establece rupturas, cortes con el pasado.

Fue un verdadero canon de interpretación, con una rica codificación original, intensificada con el paso del tiempo. Su arte era espontáneo. Cuando decimos "espontáneo" no nos referimos a lo espontáneo romántico, que consiste en poner de manifiesta la expresividad sin saber muy bien cómo; sino a que la espontaneidad del actor popular se recreaba constantemente con el canon del pasado. Cada actor nacional ha creado siempre teniendo como referencia el pasado.

El actor popular se constituyó a partir de una serie de roles básicos. En la época de auge del sainete (1910-1930), las compañías tenían esta composición: un primer actor dramático o capocómico, un primer actor cómico, un galán joven, un joven cómico, un primer característico (es decir, un personaje de "edad"), un segundo característico, actores y actrices de conjunto (los llamados "sacamuertos" o "entrasillas"); una primera actriz dramática, una primera actriz cómica, una primera característica, una segunda característica. Todo estaba muy reglado y cada uno conocía de antemano qué papel le correspondía encarnar. El autor, por su parte, era consciente de que debía escribir una obra en la que participaran todos esos roles para que ningún actor quedara afuera.

Las compañías solían estar constituidas por familias –por ejemplo, la familia Podestá, la familia Scotti– y sus integrantes vivían mucho tiempo juntos por las características de la época y por la situación no sindicalizada del actor. Manejaban una serie de situaciones escénicas básicas, como el fin de fiesta y se basaban en la comicidad inmediata del chiste, el retruécano verbal, que consiste en una respuesta rápida ante una pregunta, con el objeto de dejar "mal parado" a quien hace la pregunta. Es decir, había una verdadera retórica verbal y gestual. Las improvisaciones formaban parte de una tradición interpretativa, y se incluían en los textos cuando éstos se publicaban. Era común que en las revistas como *Bambalinas* o *La Escena* se aclarara que determinada versión de un texto se publicaba con las morcillas de Olinda Bozán o de Florencio Parravicini. Estas improvisaciones que se publicaban eran bastante claras, debido a que no se inventa-

ban en el momento sino que eran maduradas por los actores y formaban parte de una tradición. La invención se fusionaba con la textualidad preexistente. Lo serio y lo cómico caricaturesco se complementaban y marcaban diferencias de situaciones. Estas compañías teatrales eran el lugar de la creación y la producción espectacular.

Sus roles estaban constituidos alrededor de la alternancia entre lo sentimental y lo caricaturesco (el sainete como pura fiesta), la alternancia entre lo patético y lo caricaturesco (el sainete tragicómico) y la fusión entre lo caricaturesco y lo patético (el grotesco criollo). Los actores articulaban su juego escénico en múltiples oposiciones, selecciones y coordinaciones de los procedimientos. Había una serie de procedimientos básicos que veremos, como la mueca y la maquieta, que se alternaban, complementaban, seleccionaban. Además, era un teatro de especialistas: un actor podía especializarse en la mueca, en la maquieta, en el aparte.

Tanto la mueca como la maquieta eran principios constructivos o estructurales de la interpretación. Había una cantidad de procedimientos que se seleccionaban y combinaban bajo los principios constructivos de la mueca y la maquieta. Estos actores eran verdaderos especialistas en estos procedimientos; si les tocaba en suerte personajes cómicos debían utilizar la maquieta, y si interpretaban personajes sentimentales o patéticos recurrían al uso de la mueca.

La mueca constituía la base del efecto melodramático o patético y se basa sobre todo en la coincidencia abusiva de la pareja imposible. Lo patético –la exageración de lo melodramático– aparece ya en el sainete tragicómico y también en el grotesco. Su más grande especialista fue Luis Arata. Se hablaba de Arata como "cara de goma" porque podía cambiar y fusionar los gestos constantemente. Otro gran artista de la mueca fue Enrique Santos Discépolo. En la película *El hincha* (1951), se puede observar un notable trabajo como "actor exagerado". También Sandrini manejaba muy bien esta técnica, pero en su tercera fase. La mueca se basa en una interpretación "llorada", típica asimismo de los cantores y las cancionistas de tango. Este tipo de interpretación implica que la voz parece quebrarse a cada momento y traduce una actitud de profunda tristeza. La mueca es un gesto social de un tipo de persona-

je ridículo que no advierte que lo es, y que no puede soportar su cruce con la realidad. En el grotesco, la mueca se manifestaba como una mezcla de risa y llanto, cristalizada en una actitud payasesca; pero triste, sentimental o patética, no cómica.

La maquieta, en cambio, es el procedimiento básico de la interpretación caricaturesca, teatralista, artificial, exagerada; no naturalista. Responde al concepto de teatro entendido como juego, impidiendo cualquier intención de socializar o psicologizar el personaje. Es decir, a partir de la transgresión de la maquieta y del chiste inmediato se interrumpen los momentos de encuentro personal. A la maquieta se llegaba por la exageración de lo costumbrista, no mediante la afectación de la farsa. Se exageraba el tono del discurso, la mímica, el ademán, creando una relación cercana con el público. Era el componente mayor del "gestus social". El gestus era una suerte de "supergesto". Las relaciones sociales se podían observar a partir de este gesto del actor, que se fundaba en el sigilo y en el desparpajo. Este personaje despertaba la fascinación del público. La maquieta era el procedimiento más popular y entre sus especialistas podemos señalar a Florencio Parravicini, Olinda Bozán y Luis Sandrini en los primeros tiempos. La maquieta se complementaba con el cuerpo echado hacia adelante y la mirada inquisitiva y esa actitud del actor descomponía la armonía de la escena.

Entre los procedimientos menores se encuentra el "camelo", que consiste en hablar de manera ininteligible, cometiendo errores de pronunciación, con furcios. Su objeto es obtener un efecto cómico al crear la confusión en los que lo escuchan. Un especialista del camelo fue Fidel Pintos, que lo utilizó en un programa de televisión de los '70, "Polémica en el bar", con gran éxito, pues finalmente sus compañeros de la mesa –que no habían comprendido nada de lo que decía– evitaban hacer algún comentario al respecto porque temían "quedar mal" al reconocerlo.

Otro procedimiento es el "latiguillo", que consiste en la reiteración de determinado chiste en diferentes momentos de la obra.

El "corte" es la omisión de diálogos y de escenas enteras que –por no favorecer al protagonista capocómico– eran borrados del texto.

La llamada "acción simultánea" es denominada por la interpretación realista o por el actor burgués "robar escena". Un ejemplo

puede aclarar su semántica: de un lado del escenario se representa una escena cómica, y del otro, una escena seria. Los cómicos, entonces, "roban escena" a los actores que trabajaban de acuerdo con la marcación seria pues atraen la atención del público sobre ellos, y de ese modo evitan que el espectador la dirija a la escena que se está desarrollando en el otro lugar del escenario.

La "declamación" es una burla a la declamación del actor serio. En el sainete criollo, constituía en caricaturizar ciertos rasgos muy definidos de actores serios, como Angelina Pagano o Guillermo Battaglia, para producir el llamado "alivio cómico", que se ubicaba a continuación de la escena sentimental.

Otro procedimiento es el "aparte". El actor se enfrenta a la platea y habla como si el oponente no estuviera en escena, creando una relación de complicidad con el espectador. Dialoga con el público, estableciendo lo que De Marinis denomina una interpretación "no garantida", porque el espectador puede sorprender con cualquier respuesta. Parravicini, por ejemplo, era un verdadero maestro en el uso de este recurso, a diferencia de Muiño, que se ponía realmente mal, se desconcentraba cuando desde la sala le gritaban cosas, fueran buenas o malas. Los apartes estaban en la obra pero el actor los intensificaba. Sofía Bozán –actriz de revista– decía que "semblanteaba al público"; que al salir debía mirar al público y buscar quién tenía más "cara de gil", para luego dirigirse a él y hacerle chistes. Es un tipo de teatro rápido y dinámico en el que el actor debe adaptarse a los cambios de ánimo del público. El aparte es un anacronismo de gran efecto en el público.

A medida que avanzaba el sainete se fue creando un público que tenía en su haber una suerte de "biblioteca del sainete", sabía cómo era, conocía al actor. Es decir, cuando iba al teatro era porque quería ver a determinado actor, ya fuera Pepe Arias, Enrique Muiño u Olinda Bozán. El género tomó conciencia de sí a medida que avanzaba hacia la tercera fase. En la primera fase, el objetivo del actor era únicamente divertir al público, mientras que cuando llega al grotesco, aún cuando su interpretación seguía siendo cómica, había ya una limitada claridad ideológica. A pesar de que en el texto se mezcla lo cómico y lo serio, el tipo de actuación tendió a privilegiar lo cómico, en la convicción de que esto era lo que atraía al público.

El actor nacional del sainete –Muiño, Sandrini– se diferenciaba del actor de varieté –propio del género de revista– que recurría únicamente a chistes, imitaciones, canciones. Entre los actores de varieté más cercanos en el tiempo podemos señalar a Guillermo Rico, Gogó Andreu, Nelly Láinez, Rafael Carret, Jorge Luz. Todos ellos trabajaban con lo cómico absolutamente inmediato, lo pasatista. El varieté fue un género con enormes contradicciones. Tenía una visión "muy de mercado" del teatro.

La oferta y la demanda estaban muy presentes en el teatro y el actor popular. El actor hablaba de "su" público, actuaba a porcentaje. La producción del género tuvo en claro que el objetivo era lograr un beneficio económico.

Otro procedimiento importante es la morcilla, que designa a una palabra o frase no incluida en el texto original y que los actores suelen intercalar en sus parlamentos para intensificar su interpretación o dar mayor énfasis a su discurso. También es un recurso que tiene como finalidad conquistar la risa del público y es una de las marcas más concretas y claras del actor popular. Entre los que se especializaban en este procedimiento podemos señalar a Olida Bozán, Florencio Parravicini, Pepe y César Ratti. El público disfrutaba cada vez que el actor se "zafaba".

Otro recurso es el del "retruécano", una respuesta rápida e ingeniosa ante una pregunta inesperada (que puede provenir tanto de otro actor como del público), y que causa un efecto cómico en el público.

Otro artificio es el llamado "silencio chismoso", que consiste en establecer una relación en la que la oralidad es reemplazada por el gesto, el ademán o la mímica.

La base de la técnica del actor, entonces, era mirar alrededor y aprender de los actores "más viejos", reiterar gags hasta que se aprendía a hacerlos, y tener largas sesiones frente al espejo. El actor del sainete tenía mucha conciencia de su cuerpo.

Vamos a analizar las relaciones existentes entre el actor burgués o de repertorio o europeo y el actor nacional. El actor culto es el que se ha impuesto contemporáneamente en el teatro argentino, con las técnicas declamatorias o elocutivas propias de esa época. Prácticamente "barrió" al actor popular de los escenarios porteños. Fue el clásico primer actor de los años '20 y '30, que se afirmó en los '40 en el circuito profesional culto. Entre las

figuras representativas podemos mencionar a Luisa Vehil, Rosa Rosen, Mecha Ortiz y Pedro López Lagar –famoso actor español de enorme vigencia en el público culto porteño en los '50–. Era un actor declamatorio, que trabajaba con la dicción interpretativa, que está compuesta por cinco partes: la voz, la palabra, la elocución, la mímica y la expresión. Las cuatro primeras conforman la parte técnica –con ejercicio y normas– y la expresión la parte artística (el temple del actor). El intérprete de esta tendencia es un actor para escuchar. Se maneja siempre erguido, vertical, matizado en su entonación, limitado en su comportamiento corporal. Alcón heredó, junto con María Rosa Gallo, las técnicas de la dicción interpretativa. Son especialistas en la interpretación de un teatro literario, pero con problemas para moverse y manejar el cuerpo. Los actores stanislavskianos, en cambio, tienen problemas en el decir, en la elocución. Tanto el actor culto de la dicción interpretativa como el actor culto stanislavskiano, detestaron por igual al actor popular o al actor nacional.

El teatro culto es un teatro de director. El director pasó a ser la primera figura junto con el primer actor. Son lo que Pavis denomina, como hemos dicho, los "grandes señores de la escena" de la década del '60 y '70. El actor popular, en cambio, es reacio a aceptar la presencia del director. No cree que éste deba dirigirlo, "marcarlo". Hay una tendencia de los actores que siguen las bases de la técnica del actor nacional, con ciertos elementos modernos, como Luis Brandoni, que pretenden trabajar solos y dirigirse a sí mismos.

Los atributos del actor culto de principios de siglo XX eran los siguientes: era un actor declamatorio, recitaba. Los stanislavskianos decían que "cantaba". Tenía un gran manejo elocutivo de la voz, del ritmo, el volumen, los tonos, de la inflexión y las modulaciones. Mientras que era un maestro de la dicción, el desenvolvimiento corporal se le presentaba como un problema; estaba limitado físicamente. En los últimos veinte años sólo aparecieron epígonos de esta tendencia, manejando lo exterior de los recursos de esta poética. Además –en los últimos '40 años– surgieron el actor stanislavskiano y el strasberiano, que tratan de distinguirse por su interpretación interior. Por ejemplo, Alicia Bruzzo, el primer Federico Luppi, que estudiaba con Alezzo y con Fernandes. Ellos trabajan con la introspección. El actor culto

tradicional y el actor stanislavskiano son típicos de un teatro de dirección que está decayendo en el mundo y en la Argentina. Esto explica la decadencia del llamado teatro de repertorio. En la Argentina ya no existen elencos estables, ni a nivel estatal ni como ocurría en el pasado, compañías encabezadas por uno o más actores consagrados que ofrecían un teatro de repertorio. Se dice que el motivo es la crisis económica. Pero también es verdad que es difícil encontrar un actor de repertorio capaz de realizar cualquier personaje a la manera europea. Éste es el desiderátum de Kive Staiff, actual director del Completo Teatral Buenos Aires, quien piensa que cualquier actor es importante si –con decoro interpretativo y medio tono– puede hacer cualquier tipo de teatro. Es el actor funcional que ha dejado de ser figura. Es un tipo de actor que tiene problemas con la intensidad; es decir, con el "feeling", la subpartitura o partitura preparatoria. El actor burgués se caracteriza por el poco "feeling" que genera, una característica compartida por el cine argentino de los '50 y '60, y en eso se diferencian del cine norteamericano que logró una mezcla de lo "nuevo" –Strasberg– y lo "viejo" –la actuación tradicional–, que fue productiva para crear un actor identificado con la forma de ser del norteamericano.

El actor nacional se originó, además de las razones ya apuntadas, como contracara de ese otro actor. El público y la crítica del campo intelectual lo reconocieron como actor menor o cómico y fue desplazado a los márgenes del campo intelectual. Se los llamaba también "caricato", gente que entretiene y hace reír. El término "caricato" tenía una doble acepción: podía ser despectivo dentro del campo intelectual y elogioso fuera del campo.

Una diferencia entre ambos tipos de actor reside en la utilización del lenguaje verbal y la extracción del público. El actor serio empleaba un lenguaje culto, todavía hablaba de "tú", no voseaba. El público al que se dirigía era de clase media y media alta. Además, los actores serios podían tener sus críticos partidarios. El cómico, en cambio, era exaltado por el público de los márgenes del campo intelectual o fuera de él y, a diferencia del actor serio, no tenía críticos que lo defendieran y difícilmente se hacía acreedor a un premio. Tenía vocación solística y el texto era un guión que se podía transgredir. El actor culto, en cambio, trabajaba con un texto que debía respetar, y con un director. Tanto el actor de

la dicción interpretativa como el stanislavskiano trabajan con la situación, es decir, la escena se genera por la conversación o la disputa de los actores que trazan una prehistoria y adelantan lo que va a ocurrir. Por su parte, el actor nacional o de sainete, trabaja con un teatro de personaje, basado en sus propias características, es ecléctico; es decir, mezcla opuestos, recita, canta, baila. Mientras que el actor culto está encorsetado en sus técnicas. El actor popular hace una "actuación sobre la actuación", una "recitación sobre la recitación"; es siempre paródico y entraba en polémica con el actor culto. Olinda Bozán, por ejemplo, imitaba a la Duse; Jorge Luz en los '50 hacía una imitación muy festejada de Lola Membrives. Este teatro cultivaba una metaactuación, era un teatro de citas. Es decir, citaba a otras actuaciones y las parodiaba. Era dueño de una risa "carnavalesca" bajtiniana, porque se reía de todo y de todos; especialmente de las actuaciones falsamente sublimes del actor culto. Estos actores eran bajtinianos; funcionaban a partir de la parodia del otro, riéndose de los demás pero también de sí mismos. Además, conseguían que el público participara de la ficción. Este actor no se ubicaba detrás de la cuarta pared, como lo hacía el actor culto. Su actuación era desequilibrada e inestable frente a la actuación equilibrada y estable del actor culto.

Considerando otro aspecto del actor nacional, vemos que hay una diferencia entre el actor cómico italiano y el argentino. El actor cómico italiano nació en el varieté; mientras que el actor nacional lo hizo en el circo, donde la originalidad no existe. Los espectáculos de circo tienen técnicas absolutamente tradicionales. De allí nació la adherencia del actor popular al concepto de escuela que lo diferencia del actor italiano. El actor popular testimonió un imaginario popular, una realidad social. El público y la crítica le otorgaron una función estética que consistía en divertir, entretener, identificar asociativamente y conmover.

El patrimonio artístico del actor popular estaba integrado por diferentes tendencias. Pablo Podestá fue reconocido como actor dramático y cómico de jerarquía en los primeros años del siglo XX. Esa mezcla se originó alrededor de la organicidad que le otorgaba la tendencia estético-ideológica del criollismo, que presenta, a su vez, dos variantes: una reaccionaria y otra reformista frente al arte argentino popular. En la reaccionaria, encontra-

mos el folletín romántico, las novelas por entrega, la payada, el nativismo, el radioteatro. Se basaba en la idea de que el hombre vivía en relación armónica con el medio social. Cualquiera tenía las mejores oportunidades al alcance de la mano gracias a la ficción. El sainete de la primera versión estaba cerca de la tendencia reaccionaria. En cambio la tendencia reformista no alimentaba ilusiones, cuestionaba la realidad social y se expresó en la gauchesca teatral y literaria, el sainete tragicómico, el grotesco criollo, el tango. La letra de tango no convalida ilusiones, no tiene "final feliz". También el cine producido entre 1904-1950 está más cerca de lo reaccionario, aun en los filmes de Leopoldo Torre Ríos.

El criollismo no solo invadió el arte como forma cultural sino casi la totalidad de la cultura, a tal punto que, en 1900, Abeille habló de la existencia de "un idioma nacional de los argentinos" y, en parte esto obedece al hecho de que la Argentina (especialmente Buenos Aires) siempre sostuvo una tradición antiespañola. Alrededor de 1870, Juan María Gutiérrez –perteneciente al grupo de Esteban Echeverría– fue nombrado por los españoles miembro correspondiente de la Academia, pero lo rechazó con el argumento de que era argentino y de que no estaba vinculado a lo español; sostenía, como Echeverría, que acá teníamos nuestro propio idioma que se iba gestando bajo "la recova". Se insistía en el hecho de que a partir de Echeverría existía un idioma diferente al español. Por ejemplo, el vosco marcaba la distancia que había entre españoles y argentinos. Abeille propuso acabar con la dependencia española, y formuló un idioma propio, lo que provocó una larga polémica entre criollistas y anticriollistas o puristas (Quesada, 1983).

Las dos formas del criollismo –la reaccionaria y la reformista– exaltaban las "virtudes nacionales" como la valentía, la rebeldía, la famosa viveza criolla que tempranamente apareció en el teatro nacional; el amor, la pasión argentina, ponían el acento en la cuestión social rural, y valoraban la conquista del desierto. Estos conceptos respondían a la estructura de sentimiento del horizonte de expectativa del público popular. La estructura de sentimiento es lo social "vivido", de lo cual el intérprete tiene una experiencia directa. La estructura de sentimiento del criollo estaba representada por ese arte.

El sentimiento criollista nació por diversos motivos. Entre ellos podemos señalar el auge de la inmigración, la tendencia a la homogeneización propugnada por el gobierno de Roca, la nostalgia por lo rural perdido, y el arrabal en trance de perderse que aparece en todo el tango, especialmente en las letras de Gardel, pero también en letras modernas como "Sur", de Homero Manzi y Aníbal Troilo.

En todos los casos se equilibraron las transformaciones, el criollismo dotó de identidad a las zonas marginales de la población y se logró la integración de aquello que había sido desintegrado a partir de la modernización. A principios de siglo ya había un modo de vida criollo en Buenos Aires, con fuertes raíces en el criollismo. Había clubes populares, bailes, cantos, "costumbres nacionales" incluidos en las formas de vida que eran, a su vez, reaccionarias o reformistas-renovadoras.

Las notas más salientes del criollismo presentes en el sainete son las siguientes: lo cómico caricaturesco, lo melodramático, lo caricaturesco, el suspenso de la intriga, la aparatosidad del villano y las módicas representaciones de lo moderno.

Estos procedimientos funcionaban en la interpretación del actor nacional o criollista; el actor nacional fue uno de los productos del criollismo. Cuando José Podestá concibió a Pepino '88 ya era un artista criollista. En el criollismo estaba presente la intención de integrarse y de concretar una comunidad con identidad nacional. Es decir, en ese momento el pueblo estaba seguro de sí mismo y tenía confianza en el futuro.

Con José Podestá apareció un típico actor de circo. El circo tiene una gran tradición en todo el mundo, también en la Argentina, en particular en Buenos Aires. Apareció en la época de la colonia, continuó en el período revolucionario de Mayo, y tuvo su momento de auge en tiempos de Rosas. José Podestá se estableció como el primer cómico satírico porteño; componía canciones, cantaba, bailaba, imitaba a los presidentes y a los políticos de la época.

Entre las técnicas del circo que formaban parte de su poética podemos señalar el monólogo satírico, revisteril; lo cómico basado en el chiste inmediato; la canción intencionada, la copla, la pirueta, el manejo físico, la incipiente y elemental maquieta que provenía del cómico italiano. Podestá era un actor mediocre, pero un excelente cirquero y empresario, y tenía un gran dominio corporal, del trapecio, del equilibrismo, de la pantomima. Todos es-

tos saberes sufrieron importantes modificaciones cuando comenzó a interpretar el *Moreira*. Entonces, se preparó para una nueva etapa empresarial.

El discurso actoral del *Moreira* en sus primeras interpretaciones, en la primera fase del actor nacional, era exterior, declamatorio, exagerado, gritado. Cuando su discurso tenía como destinatario a los otros personajes su cuerpo se orientaba hacia el público. Podestá debía gritar en el circo y así lo hizo.

Ghiano (1957) afirmó que era un híbrido de drama y oratoria. La actitud del gaucho Juan Moreira era política; se dirigía al público como si estuviera en una tribuna partidaria. Actuaban ubicados en hilera, no había profundidad de campo, y se adelantaban un poco cuando debían hablar. Ghiano (15) dijo, por ejemplo:

> Todavía, en desvencijados circos que ruedan por las provincias pueden reconocerse la manera de representación propia de tales textos: los cómicos se dirigen a los espectadores en ciertos pasajes fundamentales forzando la voz y los gestos, con prosopopeya de barricada política. Los actores hacen de los personajes pretextos que les permiten transmitir, por rebote, el sentido de sus palabras. Tales modalidades se amplían en las memorias de muchos, que saben frases escénicas y las van repitiendo en voz baja, mientras se las apuntan las tensas voces de los cómicos.

Es decir, la gente conocía el *Moreira*, los avatares de la novela, porque había leído el texto de Eduardo Gutiérrez; por lo tanto, podía seguir muy bien el desarrollo la obra.

En su descripción, Bosch (1959: 91) dijo que

> Era el tiempo de los monólogos de todos los personajes y los cantos a solas contra las candilejas (que eran como otros tantos monólogos), donde ellos explicaban quiénes eran, por qué habían venido, cómo se llamaban, adónde iban; y terminaban todas las obras con el perdón a las "muchas faltas y pedido de un aplauso para el autor".

Era un tipo de espectáculo muy elemental. Los protagonistas monologaban, practicaban un realismo ingenuo; es decir, asumían ciertas cualidades de los personajes reales y creaban la

ilusión de que se los estaba imitando totalmente, aun cuando esto no fuera totalmente así. Era un tipo de realismo que trabajaba con lo exterior de los personajes.

A mediados de los '90 los Podestá ya contaban con actores especialistas en determinados roles y dieron los primeros pasos en la conformación del estilo interpretativo del actor nacional. Pero todavía no se había producido el cruce con las técnicas del actor italiano y del naturalismo, que se introdujeron parcialmente en 1901, cuando Ezequiel Soria entró a formar parte de la compañía ocupando el lugar de director; y se completaron con el intertexto de compañías europeas que visitaban Buenos Aires.

Soria era un autor catamarqueño, hombre de teatro, al cual apeló Podestá porque ningún autor quería darle sus obras cuando se presentó en Buenos Aires. Soria aceptó ser el director artístico y su labor consistía en buscar autores y obras, y leer los textos adelante de todos; pero el que ponía en escena era Podestá con un ayudante (lo que se llamaba director de escena). Soria llevó a cabo tareas modernizadoras dentro de la compañía, proponiendo innovaciones recogidas cuando viajó a Francia en compañía de Enrique García Velloso. De allí trajo técnicas del naturalismo escénico. Al comentar en 1903 la puesta de *Sobre las ruinas*, de Roberto J. Payró, dijo Bosch (1959: 154):

> montose la obra con todo esmero y cariño, se hicieron para ella muchos "trucos" teatrales que hasta entonces no se habían realizado en Buenos Aires, tales como que lloviera en escena, la vegetación, los yuyos y árboles auténticos de la isla que figuran en uno de los actos, el agua de la inundación; el viento que movía, a la vista del público, el ramaje y otros detalles que llamaban la atención.

Es decir, un gran esfuerzo para un teatro que no era "de ambiente". El teatro de ambiente es el naturalista, en el cual lo referencial ayuda a entender la obra. Por ejemplo, los teatros de Ibsen, de Chejov, de Antoine. El teatro del sainete, en cambio, estaba destinado fundamentalmente a mostrar al actor más que a mostrar su ambiente.

Enrique García Velloso (*El Diario*, 15/6/1903) explicó cuál era la situación que enfrentaron, a que soluciones debieron recurrir y que el éxito coronó sus esfuerzos:

> Cuando Ezequiel Soria se hizo cargo de la dirección del Apolo y uní mi actividad a la suya, nuestro público estaba compuesto en su casi totalidad por los entusiastas e ingenuos espectadores del circo que sabían de memoria a Moreira y Sardetti. No concebían otro teatro que aquel. Teníamos por lo tanto que escribir dramas efectistas que impresionaran por su diálogo exageradamente lírico, por la acción atropellada y la nota amatoria romántica más cursi. El protagonista debía rendir culto al valor (...) Al hacer estas concesiones, deponíamos variedades literarias, ensueños juveniles y dábamos tema a la gacetilla mezquina que (no) se le ocurría pensar, por ignorancia o por maldad, que aquello era la primera etapa de una evolución que hoy comienza a dar óptimos frutos (...) Hasta que se estrenó Jesús Nazareno en el teatro Apolo no se había representado un drama con decoraciones fijas en todos los actos (...) Hicimos espectadores e "inventamos artistas". Las localidades del Apolo se vieron ocupadas por un público distinguido que exigía algo mejor, que no tardó en llegar. Solamente los que hemos estado en la brecha sabemos cuánto costó vincular a ciertos escritores de talento a nuestra obra. Excuso decirle que a raíz del éxito vinieron solos...

Es decir, que según la versión de García Velloso, Soria prácticamente integró a los Podestá al ambiente culto de Buenos Aires. El naturalismo repercutió en la técnica de los actores.

Bosch lo reconoció al decir (1959: 90):

> Cuando Soria llegó a ellos (los Podestá), el repertorio era malísimo; los cómicos también; el desorden muy grande; había personas que estaban en la compañía, sin ser actores, porque sabían hablar como vascos, o genoveses, o napolitanos o gallegos; y no hacían nada cuando no había algún papel así. Otro que le cebaba mate a Pepe figuraba también en la compañía y lo hacían salir a escena en algún papelito (...) Soria les enseñó hasta la técnica del oficio, entre bastidores; la manera de ensayos, y de colocar al apuntador en los ensayos; el rol del traspunte; la forma de hacer los tantos y los cuadernillos.

Según estos testimonios, los Podestá aprendieron los elementos naturalistas del teatro culto con Ezequiel Soria. Fue en este período en que en los Podestá enriquecieron sus procedimientos al concretar la unión de temperamento y ambiente que aparece, sobre todo, con Pablo Podestá. Pablo era muy joven, y logró la amalgama perfecta entre sus recursos de actor de circo y las técnicas naturalistas. Fue el resultado de la prédica de Soria. En 1902, con la obra *¡Al campo!* de Nicolás Granada se identificó totalmente con el personaje y trabajó con una redundancia fisiológica. Esta búsqueda se vio reforzado por la llegada a Buenos Aires de elencos naturalistas; y de Antoine –el creador del naturalismo francés– que arribó a Buenos Aires junto con su mujer, actriz, en 1903 y 1908. También contribuyó la llegada de los italianos Ermete Novelli (1890 y 1894) y Ermete Zacconi (1894). Novelli fue uno de los pocos actores de registro dramático amplio, que podía hacer tanto personajes "cultos" como "populares". Era un actor naturalista, mientras que Zacconi era ya un actor realista. Ambos aportaron algunos de los elementos naturalistas que reaparecieron en la primera fase en Pablo Podestá.

Lección XX: El actor nacional II

La investigación que hemos encarado sobre las poéticas actorales no tienen antecedentes en la Argentina. Estamos trabajando la técnica del "actor nacional" desde la teoría, la recepción estética y la práctica escénica.

Enfocaremos el aspecto denominado "ritualización" de la labor del actor, es decir, la forma de situarse ante el texto y de diseñar una actuación; desde el actor que delante del espejo iba creando un personaje a partir de la experiencia de imitarse a sí mismo y cuya elaboración del personaje obedecía un cincuenta por ciento a la observación y el resto a la técnica. Pero la técnica y la observación se intensificaban mutuamente. La situación del actor nacional era dialéctica: tenía mucha fe en la técnica, pero también en la observación personal, sobre todo en lo que observaba en los otros actores. Por eso desde la época de Pablo Podestá el teatro nacional intentó ser una suerte de escuela de formación de actores, a partir del concepto de compañía.

a) Técnicas del actor italiano

El principio constructivo de las técnicas del actor italiano lo constituyen la maquieta y la mueca. Como ya mencionamos, entre las grandes figuras que desarrollaban la maquieta encontramos a Enrique Santos Discépolo, Luis Arata, Luis Sandrini. Florencio Parraviccini fue también un verdadero maestro de la maquieta.

Entre los actores de diferentes nacionalidades, el italiano fue el que dejó la mayor marca en el actor criollo. Leopoldo Frégoli (1867-1936) era un transformista, el primer hombre que se disfrazó de mujer en un escenario porteño. Trabajaba detrás de un biombo, entraba por derecha vestido de una manera y salía muy rápidamente por izquierda con otro vestuario mientras continuaba con el texto. Llegó a Buenos Aires en 1895 y causó sensación. Se lo llamó "el hombre de goma". Era el prototipo del actor del music hall europeo.

La maquieta y la mueca constituyen el principio constructivo de las técnicas del actor nacional; el resto consistía en observar el trabajo de sus compañeros más que la realidad. Estas técnicas estaban moduladas por las del circo –que eran las mismas técnicas que las del actor italiano pero más primitivas– y por los artificios naturalistas.

Estos actores comenzaban imitando lo costumbrista. Generalmente, una parte del elenco estaba integrado por actores limitados que continuaban apegados a los procedimiento del costumbrismo. Quien pasaba inevitablemente del costumbrismo al estallido del mismo era el capocómico; él semblanteaba al público y creaba una intensidad expresiva, el "feeling" del actor, aquello que lo convierte en un tipo determinado de energía en el espectáculo, que le otorga su intensidad expresiva. El feeling es propio del actor, no puede ser enseñado, forma parte del temple de cada uno. El capocómico era un intérprete en el que la crítica veía lo espontáneo, lo grosero; en la época se hablaba de su "gesto impreciso y descuidado". Nosotros, a diferencia de aquella crítica, podemos hablar de una intencionada artificialización del gesto, del movimiento. Era un efecto buscado (recuerden el concepto de "efecto" de Jauss). Era la búsqueda de la sorpresa y de la fascinación en el público como modo de conquistarlo y de mantener su atención. Lo denominamos imitación interiorizada. Esa

imitación interiorizada lo alejaba de la realidad propia del realismo y lo introducía en la convención.

Para el público, el actor era una especie de sacerdote laico. Al respecto, Gallo (1959: 127) decía:

> El intérprete popular hacía pie en el interés del público afín, dictaba normas objetivas y subjetivas al mismo autor de la obra (...) Se crea una mística, la mística del actor cómico (...) La composición del tipo propio del sainete exige un mimetismo que puede alcanzar también él rasgos de genialidad. La orfandad psicológica reclama la severa compensación objetiva externa del personaje al cual es menester estructurar en sus múltiples detalles. Se trata de remedar la voz, peculiaridades del vestir, algún gesto patognómico, tal o cual manera de sentarse, hasta el estilo del peinado tiene su importancia: la melena del compadrito, el jopo del italiano.

Estos actores dedicaban muchísimo tiempo a maquillarse, y eso tenía que ver con la imitación interiorizada. Lo exterior debía apoyar la interpretación pero, por supuesto, había que aportar el comportamiento, el actuar propio de ese personaje, atado a la convención sainetera más que a la realidad de la ciudad. Debía imitarse la idealización que el porteño hacía del italiano que vivía en la ciudad. Estos estereotipos estaban absolutamente codificados.

b) Primera fase del actor nacional: primaria, ingenua o intuitiva (1884-1906)

Comenzó en 1884 con el *Juan Moreira* de José Podestá y concluyó en 1906 cuando Pablo Podestá se desvincula por primera vez de la compañía de su hermano. Fue una fase primaria ingenua o intuitiva, circense, cuyo antecedente, como hemos mencionado, fue Pepino el 88.

En esa época había una serie de procedimientos nuevos, pero no se tenía una idea clara de la renovación que significaban. Persistían elementos remanentes de la forma vieja, el costumbrismo, y aparecían otros nuevos provenientes del circo y del naturalismo. Estos nuevos procedimientos iban a evolucionar, aunque al principio lo hicieron de una manera limitada. Sabemos que la compañía de Podestá tenía solistas y se reunía alre-

dedor del talento de José para los negocios. Pablo, el hermano menor, era un chico de una gran fuerza física, de un carácter bastante tormentoso, escogido por José para hacer el personaje cómico en los sainetes, por ejemplo, Pucho en *Fumadas*. Pablo consideraba que lo que le hacían hacer no era teatro en un sentido pleno; sostenía que esa tarea –hacer chistes, por ejemplo– podía realizarla cualquiera. Había en él un incipiente naturalismo, una mentalidad determinista. Finalmente, convenció a su hermano para que le permitiera encarar el papel protagónico (Manuel) en la obra de Martín Coronado *La piedra de escándalo* (1902), en la que triunfó como actor dramático. Poco a poco Pablo se fue convirtiendo en el protagonista obligado de los dramas costumbristas y de los textos de Sánchez. Hizo papeles protagónicos en las principales obras de este último: *Barranca abajo* (1905), *En familia* (1905) y *Los muertos* (1905). Era un personaje muy volcado hacia el naturalismo, exagerado, violento, gritón. Protagonizó, también, los dramas de Julio Sánchez Gardel, David Peña, Roberto J. Payró. Siempre hacia el protagonista fracasado, el viejo criollo. Así, se convirtió en lo que en la época se dio en llamar "el actor atracción" (aquel que, con su sola presencia, llenaba el teatro) y alcanzó la categoría de ídolo popular.

En 1906 Pablo dejó la compañía. Para reemplazarlo su hermano introdujo en el elenco a un actor de varieté, Florencio Parravicini, que poco a poco se convirtió en una figura muy importante para la compañía. El mismo año se incorporó Enrique Muiño, un actor de sainete, en ese momento totalmente basado en la mueca, que evolucionó enormemente después. Muiño fue un caso de modernización creciente dentro de un género popular, algo poco frecuente.

Esa primera fase realista se produjo al mismo tiempo que la segunda fase caricaturesca.

En Pablo, la intensificación de lo naturalista condujo al género y al actor mismo hacia una preponderancia de lo naturalista. Si bien no se abandonó lo caricaturesco, ya no constituyó el rasgo principal de la primera fase. Hasta fines de la década del '10 aparecieron actores con técnicas populares, naturalistas, equilibradas con técnicas saineteras o cómicas. Las actrices Orfilia Rico (quien protagonizó las comedias de Laferrère) y Lea Conti (actriz del elenco de los Podestá) constituyeron casos notables.

A medida que avanzaba la década se iba evidenciando la preponderancia de lo que sería la segunda fase.

Pablo constituyó la gran figura del teatro popular de la primera década del siglo XX. Era un actor todavía elemental, pero sumamente coherente. Fue quien comenzó a crear el lema de "la actuación como ilusión". Unió lo temperamental con lo ambiental, la identificación del actor con el personaje, la transparencia y la redundancia fisiológica. Apelaba siempre a los extremos, por ejemplo, si el personaje debía golpear a alguien, el actor debía hacerlo con violencia. Dominaba también elementos de la técnica del actor italiano, sobre todo la mueca. Era un gran actor porque conseguía alternar los procedimientos, por ejemplo podía alternar mueca y maquieta sin transgredir encuentros personales. Como todo gran actor, se adecuaba a los cambios. Se especializaba en lo cómico, pero abjuraba de eso. Sostenía que él era simplemente "un actor" y deseaba profundamente ser, además de un actor cómico, un actor dramático. Trabajaba a partir de la "reacción instintiva". Representaba el sainete con elementos naturalistas mezclados con la mueca y la maquieta. Tal vez ésta haya sido la causa de la cristalización que la crítica de la época hizo del sainete, ubicándolo dentro de lo costumbrista y lo naturalista. Hasta las críticas de Ordaz y Gallo se referían al sainete como forma costumbrista-naturalista debido a las actuaciones canónicas de Pablo.

En la segunda fase tenemos las actuaciones caricaturescas de Casaux, Parravicini y Muiño. En la tercera fase –década del '30– observamos que reaparecen elementos realistas en actores como Arata y Sandrini.

Lección XXI: El actor nacional III

En 1906 finalizó, como dijimos, la primera fase del actor nacional, cuando Pablo Podestá creó su propia compañía y se incorporaron al elenco de José Podestá actores como Parravicini y Muiño. En esa época se institucionalizó entre las formaciones teatrales la "compañía" que, en general, se llamaba con el nombre del capocómico. Por ejemplo, la Compañía Argentina de Comedias Luis Arata.

La compañía constituía un grupo de actores estructurados de manera rigurosa y compleja, a semejanza de lo que fue la compañía del teatro español del Siglo de Oro o del barroco. En los con-

tratos de los principales actores se indicaban con precisión las funciones que debía desempeñar como, por ejemplo, la de damita joven, de galán, de característico, entre otras. Se ingresaba de acuerdo a un escalafón teatral. Cada actor se identificaba con un determinado rol y representaba todos los personajes del repertorio que requerían esa característica. Los cambios internos más importantes eran los pasajes, por ejemplo, de galán a característico; o, en el caso de las actrices, de damita a primera dama, y a característica. Estos desplazamientos jerárquicos se realizaban fundamentalmente por razones de edad. Era difícil que se pasara de primer galán a actor cómico o a la inversa. De modo que siguiendo esta categorización, a la hora de repartir los papeles no había discusiones y el personaje de cada uno respondía a lo pactado en el contrato. Generalmente el capocómico era el empresario de la compañía y tenía una relación simbiótica con ella: dependía de la compañía porque el público iba a verlo a él pero también a los principales actores que lo acompañaban. Y la compañía dependía absolutamente del capocómico. El sistema de roles en base al que funcionaban, les permitía una gran movilidad ya que podían pasar con rapidez de una compañía a la otra: una señora que hacía de damita joven de Arata podía pasar a representar la damita joven de Muiño.

Los actores se reclutaban en el varieté –como José Podestá hizo con Florencio Parravicini–, en los teatros de barrio o en las familias de los actores. La compañía de Podestá estaba integrada por casi toda su familia. Generalmente los actores permanecían muchos años en la compañía porque, junto con el capocómico, le daban continuidad y nombre.

Las compañías solían resistir con hostilidad las innovaciones. Los actores eran obreros del teatro, que envejecían haciendo papeles parecidos que sólo variaban de acuerdo con la edad. Cuando se presentaba la oportunidad de llevar a escena un texto cuyo reparto no se ajustaba a las convenciones establecidas con relación a los roles que según lo especificado debían cumplir los actores del elenco, normalmente era rechazada. Era una situación que sólo era superada en el caso de que su autor fuera conocido o amigo de la compañía.

En un reportaje realizado a Olinda Bozán (Ardiles Gray, 1981: 37-47), ella hace una descripción de lo que era el día de un actor,

jornada que comenzaba a la mañana cuando hacía las compras en la feria, y que finalizaba a las dos de la mañana cuando terminaba el último ensayo, al término del "suplicado". El suplicado era el ensayo que se "hacía de apuro" luego de la última función. En el pizarrón de la compañía, el capocómico les "suplicaba" a los actores que ensayaran después de hora. Se decía que los actores se leían los textos unos a otros para aprenderlos rápidamente de memoria. Es probable que esto se debiera incluso al hecho de que algunos no sabían leer. Después se hacía el ensayo en traje de calle y se añadía a la recitación la mímica que se consideraba adecuada; fijando entradas y salidas. La iniciativa en la organización de los ensayos estaba a cargo del capocómico, en el caso de que este estuviera presente. Ya dijimos que había actores como Parravicini o Luis Sandrini que iban a ensayar sólo los últimos días. La iniciativa de los cambios estaba a cargo del capocómico o de su representante como coordinador. La duración media de los ensayos era de una semana por cada obra, aunque podía ser más o menos. En ese teatro –ya en la primera fase– el actor tenía una función extraordinaria, destacadísima. Era quien transportaba a los espectadores de la realidad a la ficción, era un total conocedor de las reglas del género; concebía, organizaba y celebraba el espectáculo; conocía los trucos teatrales y era el representante más cabal del hecho ideológico que representaba el sainete, es decir, "develar el ridículo en todas sus formas". Por ejemplo, en el sainete como pura fiesta se develaba el ridículo a partir de reírse "con" el actor, que, constantemente, hacía chistes, bromas, ejecutaba gags y el público se reía "con" él. Ya en el sainete tragicómico –a partir de *Los disfrazados*– la situación presenta una importante variación, la idea diversa de que el público se reía "del" personaje. Se estableció una mayor lejanía entre el público y el actor; apareció el "ridículo social". En el grotesco se produjo una distancia todavía mayor, porque el ridículo lo captaba no sólo el público de *Stefano*, por ejemplo, sino también los personajes que estaban en escena con él.

Durante las tres fases del sainete el actor debía actuar con todo el cuerpo. El cuerpo del actor del sainete –a diferencia del actor culto de la época– debía ser creador, no sólo ilustrador, del personaje. El actor debía actuar caricaturescamente pero respetando la edad, el temperamento y el estado social del personaje que re-

presentaba. El sainete siempre cuestionó la posición que entendía el teatro como pura declamación, lo cual era muy típico en el actor culto argentino. El actor culto recitaba constantemente sin que importara demasiado el sentido del discurso; se trataba de priorizar la belleza de la expresión y el carácter de los personajes.

En la puesta en escena de la primera fase del sainete, el público y los actores formaban parte de una comunidad sentimental, concretaban lo que se llama en el tango "el reino sentimental", o "edad de oro de los sentimientos", que lograba un fuerte efecto perlocutorio en el público. El público lo percibía como algo costumbrista y moralista, y, –como las audiencias populares– quería extraer una moraleja. La crítica, en cambio, buscaba lo naturalista, el medio tono y el decoro, que son las bases del teatro realista culto. El medio tono significa expresar las emociones de manera correcta. Y el decoro implica obviar el "mal gusto".

La crítica calificaba al actor popular como "histrión", "desprolijo" en el decir, "caricato"; contrario al medio tono y al decoro. Para la crítica, el actor del sainete "caía en el mal gusto". Era, además "un actor de técnicas envejecidas" –esto se decía de Sandrini, por ejemplo–, un "comicastro" o "cómico de poca monta"; "un actor con viveza en la interpretación", "desaliñado físicamente", "entretenedor"; con una "comicidad artificiosa"; "farsante" –por no decir la verdad–; "gesticulador"; "un cómico afectado", "gesticulante", "exagerado", "torpe", "desbordado"; "un actor con una comicidad de trazos gruesos". Esto –que era cuestionado por la crítica– era producto de la mueca y la maquieta.

En la puesta en escena de la primera fase, la espacialización y la armonización eran ingenuas, acompañaban lo intuitivo de las formas de actuación. Más que de puesta en escena, podemos hablar en esta época de una protopuesta en escena, de un armado muy elemental, una especie de borrador.

La espacialización –que incluía siempre telones, o una tramoya que simulaba paredes de una casa, una esquina o distintos elementos de la vida en la ciudad; cuya quintaesencia era el patio del conventillo– era indiferente a la actuación del cómico, y viceversa. El cómico se exhibía en escena, mostraba su talento, mientras que detrás de él estaban pintados los muebles en bastidores. En una entrevista que le hiciéramos en 1989 a Roberto Talice –presidente de Argentores durante muchos años–, recordó que en

1939 fue el primero en utilizar tramoya o maquinaria de madera y no de tela. Lo paradigmático de esta espacialización era el conventillo. En la compañía de los Podestá reinaba un naturalismo ingenuo; y sobre ella, Alippi (1948: 68-76) recordó que:

> Actuaba a la sazón en el teatro de "La comedia", cuya dirección ejercía Ezequiel Soria. Casi al mismo tiempo, lo hacían en la misma compañía, una buena cantidad de muchachos aficionados como yo, y sin sueldo la mayoría (...) Los noveles hacíamos nuestros corrillos aparte y como buenos iconoclastas lo barríamos todo, no encontrábamos nada nuevo; criticábamos las obras antes que lo hicieran la crítica y el público (...) Estos dialoguitos eran frecuentes:
> – Ah, si ese papel lo hiciera yo (decía uno) (...) –¡Rematadamente mal! ¡Es que ya está viejo el pobre! –agregaba un tercero (...) Pero a pesar de todo, nos sentíamos orgullosos de pertenecer al corral de Don Gerónimo (...) Mirábamos con indiferencia a los actores del otro corral: el de José J. Podestá. Conservaban –eso creíamos– algunos resabios del circo: comentábamos despectivamente el uso de la bombacha y el chiripá (...) Todavía usaban algunos actores barbas con armazones de alambre y el bigote lo sujetaban con piolines detrás de las orejas. Los actores caracterizaban ciertos tipos con la misma máscara. Es así como veíamos a todos los ingleses con patillas rubias y sombrado de corcho. Los médicos de levita y galera de felpa, etc. Veamos como rompí con una caracterización tradicional: se hacía en el Teatro Nacional, siempre con Jerónimo Podestá, un concurso de obras (...) El teatro andaba mal y había que salvarlo. Los primeros papeles se repartieron para aliviar el trabajo, entre Battaglia, Arturo Podestá, primeros actores, y el que habla que apenas dragoneaba de galán joven. Me tocó en suerte el papel de traidor (...) En los comienzos de nuestro teatro, era de rigor, caracterizar a los villanos, con grandes melenas, barbados y cejijuntos. Demás está decir que el autor me recomendó cien veces que no me olvidara de este detalle. Cuántos más pelos, más traidor. Pero yo quise reírme de esa vieja costumbre. El día del estreno, hecho el maquillaje subí a escena y ardió Troya... Mi traidor era calvo y afeitado. Esa

irreverencia se comentó en distintos tonos, de reproche los viejos, con risas regocijadas los nuevos.

Es fácil comprender que fue un momento bastante elemental de la evolución de la puesta en escena. Estos actores y autores trabajaban con formas ingenuas que habían comenzado a cristalizarse. A fines de la primera fase, existía ya un importante número de actores que basaba conscientemente su creación en la caricatura paródica, es decir, utilizaban un recuerso que era la novedad. En esta segunda camada de actores se ubicaban Florencio Parravicini, Roberto Casaux, Enrique Muiño, Marcelo Ruggero, César y Pepe Ratti, Olinda Bozán, Luis Vittone, Gregorio Cicarelli, Segundo Pomar y Paquito Busto. Ya se había concretado la convención. Sin embargo, en este final de la primera fase, el espacio funcionaba aún como integrador de la mezcla inmigratoria. Al patio del conventillo no llegaban las calamidades de la realidad, y se vivía todavía el "pacto de convivencia" al que ya nos hemos referido. Más que de puesta deberíamos hablar de una suerte de "ámbito festival de la vida del porteño".

La segunda fase crítica, canónica o secundaria, comenzó en 1906 y llegó hasta 1928, cuando se estrenó la obra *Stefano*, de Armando Discépolo. Los actores pasaron a militar en esta segunda fase y trabajar alrededor de una nueva convención. Se había generado una innumerable cantidad de seguidores. También se había concretado un cierto reconocimiento del género por parte de la crítica, y se había formado un público del actor nacional, que lo reconocía como una suerte de imitador selectivo. En este momento, el actor buscaba una mayor distancia con respecto al público, cuya competencia en la materia le permitía distinguir al creador del epígono. El público popular era un conocedor del sainete; se había convencionalizado el género como juego y el texto como "canevás"; es decir, un pretexto para que el cómico agregara todas las morcillas que quisiera. Estos agregados eran libres en Florencio Parravicini o en Olinda Bozán, pero limitados sólo a algunos y precisos elementos en el caso de Casaux. El público, el capocómico y los actores pensaban que el texto dramático se concretaba en la escena; hacia su aparición luego de haber sido "arreglado" por los capocómicos. El texto no era tal hasta que no se estrenaba y establecía relación con el actor y con el público. Esta segunda

fase implicó el triunfo del actor nacional dentro de un género, el sainete, que había nacido como reacción o cuestionamiento paródico al costumbrismo. Se parodiaba la vida diaria del porteño y la interpretación costumbrista del realismo ingenuo.

Voloshinov (1995), del grupo de Bajtín, habla de los supuestos del discurso sobre la valoración ideológica de la realidad. Existe una cantidad de supuestos en el discurso que permiten los sobreentendidos. En el sainete de la segunda fase se borraban los sobreentendidos. Los supuestos del discurso se cortaban y, en este panorama, el actor caricaturesco se encontraba muy cómodo. En el espacio convencional del sainete todo confluía sin jerarquías, y un personaje parodiaba al otro sucesivamente. Se producía el dialogismo: se entraba en relación con lo dicho por el otro y con la manera en que lo había dicho. Esto repercutía en la actuación, y hacía que creciera todo el efecto cómico, lo caricaturesco. En el nivel actoral crecía la caricatura, mientras que en el texto dramático, en cambio seguía predominando la temática sentimental. La actuación propiciaba la preeminencia de lo cómico caricaturesco sobre lo patético.

Se incrementó el carácter dominante de los recursos del actor cómico italiano, especialmente la maquieta. El ritmo de los espectáculos fue más rápido, y el maquillaje y el vestuario estaban también al servicio de la caricatura. Aparecieron los actores que se maquillaban a sí mismos con gran perfección, como Roberto Casaux, que era un verdadero maestro de la caracterización, de la imitación interior. Casaux decía que la imitación era básica para la actuación, pero que ésta comenzaba por sentirse el "otro" desde el punto de vista físico.

Estos actores habían adquirido información sobre la primera versión, la habían transitado, y estaban más seguros de las técnicas. Habían recibido críticas y decepciones y esto les había otorgado también un oficio. La partitura preparatoria formaba parte del ámbito festival de la vida del porteño y estaba basada en la caricatura interiorizada que denigraba parcialmente al porteño, y totalmente al extranjero. Es decir, en la segunda fase todos los demás personajes porteños estaban parodiados con excepción de la pareja sentimental. En relación con la situación del sainete y el extranjero, Borges (1955: 27) afirmó:

> En el sainete nacional, los tipos del gallego y el gringo son un mero reverso paródico de los criollos. No son malvados, lo cual importa una dignidad, son irrisorios y nadie. Se agitan vanamente: la seriedad fundamental de morir les está negada. Esta fantasmidad corresponde a las seguridades erróneas de nuestro pueblo con tosca precisión. Eso es para el público el extranjero: un sujeto imperdonable, equivocado y bastante irreal.

Ésta es una descripción muy certera acerca del extranjero que aparecía en la primera y en la segunda fase del sainete, pero que no se repetía en el grotesco porque el extranjero pasó a tener una herida existencial.

Los procedimientos paródicos que utilizaba el actor de la segunda fase eran los siguientes: en primera instancia, una exposición de la forma parodiada. En segunda, una inversión de la misma. Y en tercera instancia, una transgresión de la forma parodiada. Una interpretación canónica de esta parodia fue la interpretación de Casaux, que utilizaba estos tres procedimientos con maestría. Casaux protagonizó *El movimiento continuo* (1916) de Armando Discépolo, Rafael José De Rosa y Mario Folco. Integraba todo en la actuación. Para hacer esta descripción nos basamos en testimonios como grabaciones, fotos, críticas y notas de la época.

Para que exista la parodia debe necesariamente existir un texto o persona o personaje parodiado; implica siempre una relación con otra cosa. En griego, parodia significa "ubicarse cerca de". Casaux trabajaba basándose en el costumbrismo y el naturalismo en la presentación del personaje: cuando entraba a escena, lo hacía actuando de una manera naturalista, realista. Su comportamiento era un poco exagerado, pero, al fin de cuentas, se trataba de un catalán que caminaba por las calles de Buenos Aires. Creaba lo que los costumbristas denominan un "tipo", y lo sostenía en las situaciones que le ofrecía el texto: presentaciones, saludos, charlas triviales. Lo hacía de manera convincente, respetando las convenciones realistas de la época. Cualquier espectador podía identificar al personaje con una persona que conocía en la vida real. Cuidaba lo exterior, como el maquillaje, el peinado, la vestimenta, pero también lo interior, como las peculiaridades de su comportamiento social, la expresividad en la

mímica y en los gestos; es decir, las imitaciones interiorizadas. Pero a medida que avanzaba la acción se producía la inversión del costumbrismo, la inversión de la situación inicial del personaje y éste se convertía en un inadaptado social. Esa transformación en el estatus del personaje intensificaba la risa que provocaba en el público por sus obsesiones. Contemporáneamente, como personajes obsesionados podemos remitirnos a las actuaciones de Woody Allen o Jerry Lewis. Casaux conseguía que las obsesiones del personaje produjeran risa. Creaba lo que se denomina "comicidad de situación", basada en las manías exageradas de su personaje, y allí es donde se producía una inversión de lo costumbrista. Trabajaba con la mueca, la burla a la declamación seria, el retruécano, el doble diálogo, la falsa salida y la coincidencia abusiva cómica, y se convertía así en un héroe contradictorio, conflictivo para los otros personajes de la escena. El doble diálogo consiste en mantener un diálogo con el personaje presente en la escena y, a la vez, otro con el público, creando cierta complicidad y burla hacia el otro intérprete.

Por último, la transgresión al costumbrismo. Al acercarse el final, el personaje caía en el disparate total. En 1993 y 1994, en *El movimiento continuo* –representada en la sala Casacuberta del San Martín– el personaje interpretado por Onofre Lovero explicaba –en su monólogo "¡¡La ciencia de la casualitat"!!– cómo había creado "el movimiento continuo" y cómo, por lo tanto, se parecía a otros grandes inventores de la historia. El discurso era un disparate total, pero los personajes que lo acompañaban en escena creían en él, lo que producía una enorme comicidad en el público. De esta manera, se transgredía lo costumbrista, cayendo en lo ridículo. Aquello que el personaje quería hacer pasar como verdad era, en realidad, un conjunto de tremendos errores y faltas de coherencia, tanto en lo que decía como en lo que hacía.

En *El movimiento continuo* la locura de los personajes centrales no es captada por los restantes hasta que se produce la explosión de la máquina. Quienes están en escena creen en el discurso del personaje, y el público se reía de la idiotez del triunfalismo de todos los vecinos que eran accionistas de la compañía formada para explotar la máquina.

El personaje utilizaba recursos del habla como el retruécano. Por otro lado, el sigilo y el desparpajo eran el grado más alto del

"gestus social" del actor nacional. El sigilo implica una cautela, una reserva exagerada, un estudiar al otro. Es un recurso que han utilizado desde Casaux hasta Sandrini. El personaje cómico estudia a su oponente en la escena. Y el desparpajo implica un desborde total; es el llevárselo por delante, es el desenfado, la desfachatez. Es la característica fundamental del actor que busca potenciar la producción de la risa.

En esta etapa la puesta en escena tuvo pocas variantes con respecto a la primera. La labor que Soria había emprendido con los Podestá continuó con Elías Alippi y Joaquín de Vedia en las compañías Muiño-Alippi, en las de Podestá y en la de Roberto Casaux. Hay un trabajo de Alippi de 1936 –publicado en la revista *Teatro XXI*, nº 13– en el que por primera vez un director argentino explica por qué hace lo que hace y se reconoce como director del teatro nacional y del actor nacional.

La puesta en escena de la segunda fase tiene como objetivo hacer reír a toda costa, la idea del astracán. El astracán es un género creado por el autor español Pedro Muñoz Seca (1881-1936). Se trata de hacer reír de cualquier manera, sin importar los medios empleados para lograrlo. El teatro de Florencio Parravicini trabajaba con astracanadas, y no cesaba de producir risa constantemente.

La tercera fase refinada comenzó en 1928 y se extiende hasta la actualidad. Se inició con el estreno de *Stefano*, de Discépolo, y vivió su momento de auge con Sandrini, en los '60 y '70, y continúa en el presente. Coincidió con una época de modernización de los autores argentinos y también con la práctica escénica de Discépolo, Francisco Defilippis Novoa, Samuel Eichelbaum, Enrique Gustavino, Vicente Martínez Cuitiño. En la interpretación criollista se produjo una reversión total de las formas secundarias, es decir, una reversión de la segunda fase. Los actores criollistas nacionales, barrocos, tardíos como Blanca Podestá, Camila Quiroga y Eva Franco, entre otros, querían alejarse de la convención popular, pero la actitud del público, que les pedía más de lo mismo, dificultaba enormemente esa transición. El actor popular quería renovarse y no sabía cómo.

Proliferaron las innovaciones conscientes. Sandrini, Arata y Muiño intentaron modernizar al actor cómico. Entre los que trataron de acercarse a lo que estaba en boga en ese momento po-

demos señalar a Enrique Santos Discépolo, Pepe Arias, Luis Sandrini, Mario Fortuna, Felisa Mary, Tita Merello, Juan Carlos Altavista, Julio de Grazia y Luis Brandoni en los '60; éste sería el último actor de mezcla estilizada que tiene relación con el actor popular funcionado con los procedimientos del actor culto.

Entre la gran cantidad de epígonos, podemos señalar a Leonor Rinaldi, Pepita Muñoz, Nelly Láinez; Margarita Padín, Francisco Charmiello; una serie de actores del music hall y revista, como José Marrone, Adolfo Stray, María Rosa Fugazot, Darío Vittori, Dringue Farías, y la lista se cierra con Guillermo Francella. Otro epígono fue Alberto Olmedo, muy dotado en el plano de la comicidad, pero poco en lo dramático, además de haber sido fundamentalmente un profesional de la televisión.

Tanto Arata como Sandrini y Muiño intentaron conciliar lo nuevo con lo viejo, a partir de la caricatura interiorizada. En Arata apareció lo que se puede denominar el "cocoliche existencial", un cocoliche fusionado con elementos y procedimientos grotescos y realistas. El cocoliche existencial o maquieta existencial implica la fusión de la mueca y la maquieta, destinada a destruir la armonía escénica. El actor grotesco no alternaba mueca y maquieta sino que las fusionaba. Empezaba un parlamento riendo y terminaba llorando y ambos estados emotivos se confundían. Sandrini era un verdadero maestro para trabajar sin transiciones, podía manejar óptimamente esa mezcla, rompiendo la armonía; mediante la fusión conseguía llevar, momentáneamente, la pieza sentimental hacia el grotesco.

En esta tercera versión se intensificó nuevamente el principio realista. Surgió un actor que miraba alrededor y trataba de humanizar la caricatura. Tanto Muiño como Sandrini y Arata le dieron nuevo valor a la observación, y concretaron una estilización realista del personaje caricaturesco.

Muiño (1936) ha aclarado cómo trabajaba:

> Dos personajes genuinos de nuestra nacionalidad (el compadrito y el gaucho) a los cuales he tratado de darles alma estudiándolos en el mismo ambiente que ellos viven, observando hasta sus menores detalles psicológicos y estéticos y llevarlos a escena con una versión completamente personal (...) Mi trabajo fue siempre personal, sin sugeren-

> cias extrañas tratando siempre de estilizarlo, es decir, adaptar lo interesante de mis observaciones vividas y desechar todo lo que pudiera ser un detalle de mal gusto. (9)
> Estos personajes yo los veía a diario en las calles de mi ciudad y al verlos representados en el teatro los hallé desfigurados groseramente; observé que los que interpretaban roles de compadre, eran odiados por el público, pues parecían sentir placer en traducirlos con tan acendrado odio que resultaban repudiables. Entonces pensé: ¿estará equivocado? Pues los compadritos que veo y conozco no son así. Y aquí comienza mi tesonera y detenida observación. Porque para mí el arte es observación. Hacer análisis de todos los detalles de cada tipo en el que uno cree hallar un gesto nuevo, una faceta desconocida e irlos acopiando, hasta llegar al arquetipo soñado, en suma modelar el muñeco que vivirá en la escena tratando de que sea humano. Cuando más humano más verdad. (13)

Estas palabras de Muiño critican a quienes trabajaban con técnicas que copiaban del extranjero; de ahí la expresión "sin sugerencias extrañas". También aparece el tema del decoro, mediante el cual critica el "mal gusto". Muiño rescató concepciones que no habían sido consideradas por el actor nacional. En sus expresiones advertimos un realismo intuitivo. Muiño miraba desde la óptica de la observación personal y de la estilización de lo caricaturesco.

Muiño, como Arata y Sandrini, aportó dos novedades. Por un lado, la aparición de una mínima interiorización psicológica; sus interpretaciones permitían observar ciertas contradicciones del personaje. La característica del personaje moderno –a diferencia del tradicional– es que tiene contradicciones; sobre todo a partir del descubrimiento del psicoanálisis. Este carácter contradictorio aparecía, aunque de manera muy limitada, en estos actores. El otro aporte fue que puso límites a la caricatura. Su característica fue la economía y la síntesis; aplicó el sentido común de lo que veía en la vida diaria y en el teatro.

Los actores de esta versión prestaron especial atención a su entorno, regularizaron el género, lo convencionalizaron. Se acercaron al realismo, sobre todo en cuanto al análisis del comporta-

miento de los personajes, y conciliaron su arte con las tendencias de su época. Por ejemplo, Arata, en el grotesco criollo, mostraba personajes derrotados, fracasados desde que entraban en escena. Era transparente, pero barroco para mostrar el desgarro interior. Los personajes grotescos presentan aspectos opacos mediante la fusión de la maquieta y de la mueca. Sandrini profundizó este procedimiento, pero lamentablemente la evolución se cortó en él. Su última década fue decadente; se asoció a Enrique Carreras y a Palito Ortega, y su cine decayó totalmente. Sin embargo, las películas de 1930 a 1950 muestran su arte tan cómico como patético, el personaje burlado, sumamente expresivo, cómico y serio a la vez; y la tendencia hacia lo afectivo. Su nota más importante era la confusión. El personaje de Sandrini estaba confuso y lo mostraba física y elocutivamente, transgrediendo los encuentros personales. Ya citamos (Lección XV) a Cerretani (1959: 75) cuando afirmó que la base del arte nacional es el "balbuceo".

Sandrini fue hijo de ese balbuceo; no encontraba el término justo para expresarse. Esto es común en el arte argentino popular. La nota del balbuceo aparece junto a la queja, que es el fundamento de este tipo de arte.

Finalmente, en cuanto a la puesta en escena de esta tercera versión, es preciso reconocer que no evolucionó demasiado. Era un teatro de actores y no de dirección, aunque hubo algunos directores interesantes como Armando Discépolo u Orestes Caviglia. En los años '20 y '30 se comenzó a poner teatro europeo, sobre todo el expresionista y el grotesco de Pirandello. Pero extrañamente, como directores se basaron en la palabra y no en lo corporal, porque se querían asimilar a los directores cultos. Si bien las puestas eran más profundas, la personalidad del capocómico seguía siendo transparente.

Lección XXII: Algo más sobre la puesta en escena del sainete criollo

Conviene decir algo más sobre el sistema de convenciones del género. En principio, la función estética que le otorgó la sociedad fue la de divertir, entretener, identificar, conmover, reflexionar sobre la situación del pueblo en el ámbito de la nación, ser espejo de las necesidades estético-ideológicas del receptor popular de cada momento histórico (Pellettieri, 1992).

La experiencia social que delataba este receptor, es decir, su imaginario colectivo, estaba relacionado con los saberes marginales y con un problema también marginal. Pero ya era conocedor del género. La simbiosis público-puesta era casi total: el espectáculo limitaba a su público, pero estaba absolutamente subordinado a él, que con su aprobación o desagrado, determinaba el éxito o el fracaso del sainete en cuestión. Por eso cuando un sainete atraía al público (las mil representaciones de *El conventillo de la Paloma* (1929) de Alberto Vacarezza son un ejemplo claro) se la repetía hasta su agotamiento (Pellettieri, 1995).

La puesta y el texto

La puesta en escena del sainete no tuvo una caracterización homogénea. Hubo desde la versión tradicional hasta aquella en la que el texto era sólo una referencia (cr. Lección II y XVII). Casaux, por ejemplo, como director artístico, buscaba sólo amplificar las didascalias sin alterar lo implícito en el texto. Esto no significa, por supuesto, que no fuera un actor popular, pero permite observar que no todos los actores trabajaron de la misma manera con los textos dramáticos.

La regla, sin embargo, era incorporar modificaciones en los textos (cr. Lección XXI), que casi siempre se hacían antes de la representación para adecuarlo a las necesidades del capocómico, pero al avanzar las funciones, la mayoría de los actores habían introducido variaciones en sus partes con el fin de destacarse. También, sobre la marcha, el capocómico hacía suprimir los parlamentos que "no le gustaban al público" y se agregaban otros con el fin de "afirmar la pieza". Los motivos podían ser muchos, pero primaba la ley del lucimiento personal. El sainete lo escribía el autor, pero no tomaba forma definitiva hasta que no se le agregaban las morcillas. Fue el caso, entre otros muchos, de *La viuda de Reboredo* de Carlos Raúl De Paoli (1932), cuya publicación incluía en un recuadro el recordatorio de que el texto se reproducía con los agregados de Olinda Bozán.

Como ya dijimos, el caso de Parravicini marcó el límite de esta peculiar dramaturgia del actor. Sus improvisaciones llegaban a sustituir casi totalmente el texto original, y los demás actores se veían forzados a adaptarse a las nuevas acotaciones que la audacia del cómico les planteaba. Así, no sólo delataba la confianza

que tenía en su capacidad de improvisador, permitida por las leyes del género, de modo que los cambios que proponía abarcaban, además del nivel verbal, el nivel de la acción y el de la intriga. Esta sensación de inseguridad acerca de cómo continuaría la pieza resultaba sumamente atrayente para el público, que desoía los serios reparos de la crítica: "Las entradas del teatro Argentino (donde actuaba en sus comienzos de capocómico Parravicini) fueron el termómetro de la temporada teatral porteña. ¿Cómo ha estado Parra? Y se partía de esa base para establecer una escala de valores" (Schaefer Gallo, 1965: 37). Es sabido que el actor popular transgredía los cánones del actor culto, pero Parravicini fue el paradigma de esta transgresión. Convertía la vida de un espectador, seguramente alienado por el trabajo, en un verdadero ámbito festival.

Aunque, como vimos, hay gran cantidad de ejemplos de puestas tradicionales en el género, lo cierto es que por obra de los capocómicos lo cómico era tan fuerte como lo sentimental en las puestas.

La actuación y lo actuado

Más de una vez hemos sostenido que la práctica teatral del actor nacional no era intuitiva (Pellettieri, 1998) sino que estaba guiada por un escrupuloso sistema de convenciones que había adquirido desde su inclusión en una compañía a través de su paso por los diferentes roles, pero también en la constante observación del trabajo de sus compañeros. El actor estudiaba su parte y trabajaba en la partitura preparatoria, casi sin ensayar su papel, porque éste se insertaba en el mencionado sistema de roles. Su actuación estaba codificada, y en los años '20 ya constituía un verdadero canon interpretativo, con su correspondiente dispositivo retórico, gestual y verbal. Su pregnancia escénica y sus cualidades en la improvisación hacían el resto. Lo suyo era una reelaboración de un arte de escuela. Creaba sus personajes a partir de los rasgos externos más evidentes de la realidad, y después los exageraba y concretaba la caricatura. Como la mayoría de los personajes vivía un eterno presente, desprendido del contexto social, al que se le incorporaban algunos de los ya acordados procedimientos del género (cr. Lección XIX) y los signos que podríamos denominar "involuntarios", es decir, lo inmanente del

actor, su peculiaridad, hecho que se hacía más evidente cuando "salía" de personaje. El intérprete vivía pendiente de las reacciones del público y actuaba en consecuencia (Pellettieri, 1998). Era lo que se denomina "semblanteo". La creación del personaje se concretaba a través de la creatividad del actor, que dotaba a su personaje de los rasgos fundamentales, además del maquillaje y la vestimenta (Gallo, 1959: 127)

Es necesario reafirmar que si bien la del sainete no era una actuación "seria" tenía una intencionalidad, como dijimos al analizar las labores de Pablo Podestá o de Sandrini. Era intensa en las escenas sentimentales a través de la mueca y del "tono llorado". Ya en su tercera fase, se llegó a una actuación semántica en casos como los de Muiño, Sandrini y Arata, cercana a los intérpretes del tango canción, especialmente los cantores de Aníbal Troilo, entre otros Florentino, Raúl Berón, Jorge Casal y Roberto Rufino.

Uno de los casos más claros de esa compenetración psicológica fue la trayectoria de Roberto Casaux.

Como ya afirmamos, la dicción del actor popular se hallaba organizada en torno al uso del idiolecto: el italiano y el gallego eran los más empleados y, en menor medida, el catalán, el "turco" y otros. El tono funcionaba como un índice social que reproducía la elocución de los tipos que caricaturizaban a los personajes del ámbito como la ceceosa y lo nasal. Este uso del idiolecto, verdadero principio constructivo de su dicción, constaba de una serie de procedimientos verbales (cr. Lección XIX) que trabajaban como conectores, embragues, operaban rupturas y totalizaciones (Pavis, 1994: 154; Pellettieri, 1994[b]: 169-188)

En torno a la espacialización, los ambientes representados estaban limitados al puerto, al cabaret y algún espacio, pero el patio del conventillo era el más recreado. Era el lugar de integración del inmigrante a la realidad nacional. Se construía a partir del canon escenográfico romántico de la implantación del "color local" propio de la exageración del costumbrismo. Cuna del "crisol de razas", el conventillo era el sitio donde debía construirse la "familia nacional". Observando fotos de puestas, se evidencia la aparición en escena de banderas y signos nacionales. El conventillo era la imagen viva de la utopía nacional, la iconización y el índice de la pobreza, pero tam-

bién la promesa de una vida mejor: la claridad de los rayos, la luz que lo alumbraba.

El vestuario era reiterativo, muy limitado por la ropa que acercaban los propios actores y guardaban en roperos personales para futuras representaciones. Era también icónico e indicial, amplificaba aun más la ideología y la poca profundización psicológica de los personajes. Cumplía, sobre todo, la función de tipificar.

El maquillaje buscaba intensificar los rasgos de los personajes. Las fotos que publicaban las revistas de la época muestran a verdaderos maestros del maquillaje como Roberto Casaux, Luis Vittone, Segundo Pomar, Luis Arata. Expresiones exageradas, ojos saltones o resaltados, cachetes enrojecidos. Incluso el propio Arata, que tenía gran confianza en sus recursos para manejar un rostro permeable a los cambios, exageraba en este aspecto. Los ojos se resaltaban en los personajes femeninos. Era también el caso de Lea Conti y Orfilia Rico y sus "caras" en las fotografías de los sainetes.

Los movimientos de escena se constituían en "calles" y los actores se distribuían en el escenario de acuerdo a su importancia dentro de la compañía, dejando el centro para el capocómico. Esto se puede advertir en las fotos de las representaciones conservadas. Los demás se ponían en fila o a veces conformaban grupos alrededor del protagonista, en semicírculo. Las entradas y salidas de los personajes cómicos se disponían alrededor del "falso mutis", la expectación defraudada (el personaje entraba a escena con un atuendo que no se correspondía con lo que el público esperaba de él), el equívoco o la confusión de roles.

Otro recurso cómico elemental implicaba un trabajo con la proxemia (la distancia entre los actores): el acercamiento "nariz a nariz" o "cara a cara" era bastante común. Esto ocurría hasta en los grotescos criollos, como en el caso del encuentro personal entre Miguel y Saverio durante el tercer cuadro de *Mateo* (1923) de Armando Discépolo.

La música fue una constante en el sainete, desde su origen hasta sus últimas creaciones. Si bien nunca se concretó la zarzuela a la manera madrileña, tuvimos el sainete lírico, que llegó de manera remanente hasta *El patio de la Morocha* (1952) de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo. Es evidente que los saineteros de la última década del género (en su primera fase) estructuraban

sus piezas con el famoso pasacalle a la manera de la zarzuela, pero después esa intertextualidad se limitó por obra de los caracteres del actor nacional y el predominio del tango (en la segunda fase) hasta que el pasacalle casi desapareció. La excepción son algunos los sainetes de Alberto Vacarezza. En un período intermedio se empleó música de proyección folclórica.

En muchos casos la música interrumpía, congelaba la tensión de la escena, pero casi siempre continuaba con la ficción del mundo representado, especialmente para intensificar el efecto melodramático.

Entre los músicos más destacados mencionaremos a Antonio Reynoso (1869-1912), que musicalizó piezas de Trejo, García Velloso, Pacheco (*Los disfrazados*, por ejemplo); José Carrilero (1870-1929), que compuso música para Vacarezza, Pacheco, Saldías, Pico y González Castillo, entre otros; Eduardo García Lalanne (1863-1937) escribió el texto de la canción de *Ensalada criolla* de Enrique De María (1898-1937); Arturo de Bassi (1890-1950) compuso la música para los sainetes de Alberto Novión y Roberto Lino Cayol y, finalmente, Antonio Domingo (1868-1945) musicalizó gran cantidad de obras que dieron a conocer José y Jerónimo Podestá.

Capítulo 6

Lección XXIII: Productividad del sainete y el grotesco criollo desde la década del '60

1. Presencia del sainete en el teatro argentino de las últimas décadas

Partimos de la premisa de que todos compartimos que el sainete es un género germinal dentro de nuestro teatro. Desde el lejano *El amor de la estanciera*, pasando por *El detalle de la acción de Maipú* (1818) y *Las bodas de Chivico y Pancha* (1823), los famosos fines de fiesta y el cocoliche del ciclo de *Juan Moreira*, el denominado sainete criollo, el grotesco criollo, hasta expresiones del teatro de las últimas décadas, de las que vamos a rescatar aquí *El grito pelado* (1967) y *La pucha* (1969) de Oscar Viale y *Los compadritos* (1985) de Roberto Cossa, se puede hablar de una continuidad: de formas que corresponden al sainete, que han ido evolucionando, mestizándose con otros géneros.

Sin embargo, sus núcleos estructurales se han mantenido a través del tiempo y es relativamente fácil reconocerlo como una obra predominantemente breve, con personajes típicos, algunos caricaturescos, de desarrollo entre jocoso y sentimental, con un conflicto concreto, transparente, con una serie de detalles materiales que casi siempre desembocan en una crítica de costumbres, con un nivel de lengua peculiar de las clases populares. En suma, lo que se ha dado en llamar "carnavalización", especialmente en lo referente a la ausencia de límites entre el espectador y el espectáculo y a la mostración de la realidad vista de una manera ambivalente (Kristeva, 1978: 189, 208-212). Así, en el espacio del patio del conventillo tradicional de las obras de

Pacheco o Vacarezza y en el recreo de *Los compadritos*, de Cossa, todo confluye, sin jerarquías, todos los registros lingüísticos e ideológicos, desde las meditaciones sobre el porvenir del mundo hasta el chiste más elemental.

A partir de las primeras piezas, el sainete apareció como una estructura que evolucionó junto con la vida del país, lo cual ha generado una tradición teatral. Al hablar de este fenómeno no debemos olvidar que la tradición se nutre tanto del legado cultural anterior como de la renovación. De manera que cada generación de creadores y espectadores hace una lectura distinta de esa tradición, la interpreta desde su horizonte cultural y recibe influencias externas. De estas lecturas nace la síntesis que en los diferentes momentos históricos se pudo llamar gauchesca primitiva, sainete o grotesco criollos y últimamente, para algunos, neogrotesco o neosainete.

La renovación proviene de las expectativas de cada generación y de las exigencias y limitaciones del contexto histórico-cultural. Lo que Golluscio de Montoya (1979) llama estímulo externo –el teatro por sesiones español, en el caso del sainete criollo; el grotesco italiano en el del grotesco criollo; el teatro del absurdo y el realismo crítico en el caso de las obras de Viale y Cossa– es un impulso que pone en movimiento la estructura para semantizar, llenar de sentido, determinado momento histórico-social.

Por un lado tenemos el reconocimiento de una tradición cultural llamada sainete, que pondremos en contacto con un concepto al que de alguna manera ya aludimos cuando afirmamos que las distintas generaciones de intérpretes hacían una lectura diversa de esa tradición, que es el de función estética, desarrollado por Lotman (1978). Esta función de un texto se puede caracterizar desde dos puntos de vista: por la presencia de determinadas estructuras y por un conjunto de receptores que le dan un determinado valor. Nos detendremos en la segunda proposición. Lotman agrega que si existe una distancia temporal entre el texto y sus receptores, éstos pueden ignorar la presencia de esa función estética tal como la percibieron los contemporáneos. Del mismo modo, los nuevos receptores pueden atribuir esta función a determinadas estructuras que no eran percibidas por los receptores contemporáneos.[1]

En síntesis, este capítulo pretende demostrar que en los últimos años los creadores y los receptores, como herederos de una tradición cultural, hemos hecho una lectura distinta del fenómeno del sainete criollo de fines de siglo XIX a 1930 de la que hicieron sus contemporáneos, otorgándole una función estética diversa.

Conviene aclarar en primer lugar que el sainete criollo se presentaba al público de la época como pura fiesta, diversión, ámbito festival de la existencia cotidiana, en el sentido más amplio y desinteresado del término. Este espectáculo por sesiones formaba parte de un circuito marginal, liminar con el denominado "teatro serio". En general el "público culto" frecuentaba poco las representaciones de nuestros sainetes y cuando lo hacía "sabía" que no se trataba de "teatro", ya que este concepto estaba restringido a los espectáculos que ese sector social consideraba propios de "compañías serias", en salas de la misma índole.

Los propios autores del género concebían al sainete como un género menor. Aunque pocos autores, aun los denominados "serios", dejaron de escribir su sainete, la situación de sus cultores como hacedores de una especie no considerada artística era, por lo menos, incómoda. A su nada envidiable situación dentro del panorama cultural de su tiempo, se sumaban los caprichos y los agregados de los capocómicos y la poca importancia que les otorgaba la crítica, que fluctuaba entre la condenación y la condescendencia a lo que reconocía como género menor, género chico.

Son bien conocidas las quejas de Carlos Mauricio Pacheco cuando se lo tildaba de sainetero y reconocían a sus obras como sainetes o el resentimiento de Armando Discépolo cuando se refería a los sainetes y comedias menores que realizara con sus colaboradores habituales. Es necesario destacar que algunas de las piezas que denigraba Discépolo son *Mustafá, Giacomo*, y *El movimiento continuo*, hoy verdaderos clásicos de nuestro teatro.

Está claro que los principales creadores del sainete vivían en constante contradicción con él, por los motivos enunciados y también porque su pretensión de renovar el género chocaba con la incomprensión de los restantes integrantes del circuito teatral.

Sin embargo, las limitaciones para hacer una lectura vertical del sainete, para interpretarlo, partían especialmente de la

crítica. En algún caso, como el de Bosch (1969: 287), se lo consideraba un hecho puramente marginal y emergente de un partido político al que el crítico denigraba.[2] En el otro extremo ideológico, desde las páginas de *La Vanguardia*,[3] también se lo condenaba.

La ceguera con relación a los valores artísticos y sociales del sainete también alcanzó a su evolución, el grotesco. Quien lea las críticas periodísticas de la época del estreno de *Stefano* o *He visto a Dios*, dos de las creaciones más importantes de nuestro teatro, hecho que ya no se discute en el medio académico teatral, podrá observar que la crítica apenas si señala el intento de algo mejor.

Otro caso difícil de comprender es el del notable Carlos Mauricio Pacheco a quien se lo consideraba sólo como "un afortunado pintor de costumbres" (*El Telégrafo*, 7/7/1923) y se lo juzgaba valioso por "los juegos de ingenio que desarrollaba en sus obras" (*La República*, 9/21924). Otro crítico afirmó que las obras de Pacheco eran interesantes por sus "fugaces enredos" y agregó, como un elogio, que "copiaba sin rebajar" y que además era "un pintor fragmentario y simple de la ciudad que amó" (*La Nación*, 9/2/1924).

Resulta evidente que la función estética atribuida al sainete por sus contemporáneos era muy elemental: la de ser, en el mejor de los casos, copia afortunada de la vida de la ciudad. Hoy creemos que es todo lo contrario: la vitalidad del género se basa en el hecho de que la imagen que generaba ponía de manifiesto el carácter irreal del teatro.

Si bien algunos estamentos del circuito teatral continúan exhibiendo sus prejuicios estéticos e ideológicos, en la actualidad, la perspectiva sobre el género ha cambiado.

Sin embargo, el fenómeno más importante producido en torno a este tema es la lectura que hicieron del sainete los autores de las últimas décadas y cómo recibe el público a los herederos de algunas de las formas de Pacheco o Novión. Como dijimos al principio, tomaremos para esta pequeña revisión las mencionadas obras de Viale y un estreno de Cossa, aclarando que no pretendemos postular estas obras como sainetes, sino como tributarias de una tradición cultural en constante evolución.

Podemos afirmar que las tres obras tienen una serie de elementos comunes con el sainete anterior:

1) En ambos tipos de obra hay coincidencia en la deformación de la realidad que tiene como principal artificio el humor, en la caricaturización del costumbrismo. Su carácter no representativo de lo fáctico, su intención de exponer la convención teatral, como ya dijimos, lo irreal del teatro, los acerca.
2) El resultado de lo expresado es la búsqueda del espectáculo, la primacía de la música y de las canciones que se advierte en las obras de Viale, en las cuales los elementos mencionados tienen un carácter estructurador, lo mismo que el vendedor callejero de *La pucha*. En *Los compadritos*, la búsqueda del artificio aparece en el discurso mismo de la obra, en esa especie de "teatro dentro del teatro" que desarrolla la familia de Carmelo, "montando espectáculos distintos" a lo largo de la acción con fines de supervivencia. Estos cambios constantes de "puesta en escena" comienzan por la misma apariencia del recreo, según lo que recomienden las circunstancias.
3) En el sainete criollo conviven, sin entenderse, cada uno en su jerga, porteños y extranjeros, enfrascados en una evidente confusión idiomática y, por ende, conceptual. Los extranjeros que aparecen en *Los compadritos* guardan bastante relación con sus antepasados, el comandante Steiner, ingenuo, torpe, fanfarrón, se acerca al Marcos Figueiras del primer sainete, *El amor de la estanciera*. Al mismo tiempo, la vivacidad, la capacidad de adaptación del cabo Rudolf Krankel, tiene su correspondencia con la larga serie de avispados italianos de las obras de Vacarezza.
4) Tendencia a lo sentimental, especialmente en las mencionadas obras de Viale. El ejemplo más claro que se puede aportar es "Fábula de la bolsa del pan" de *La pucha*.[4]
5) La propensión a mostrar tipos propios de la ciudad se advierte claramente en las obras de Viale y de Cossa.

Enumeremos a continuación los elementos de las obras actuales que delatan una nueva mirada, el otorgamiento de una nueva función estética a las piezas:

1) Una utilización conceptualmente distinta del artificio. Tanto en Cossa como en Viale la deformación caricaturesca de la rea-

lidad no es un fin en sí misma, sino un procedimiento por medio del cual ponen de manifiesto lo inactual, lo mítico de ciertas actitudes. La caricaturización de la amistad, un valor intocable en la tradición del sainete, llena de sentido un momento histórico de crisis en *La pucha* –"Juan que reía" y "Convivencia"– y traslu-ce la intolerancia y el ocultamiento. Por su parte, en *Los compadritos* la caricatura del comerciante que es Carmelo pone en evidencia la decadencia moral de la clase media en un amplio periodo de nuestra historia, el individualismo que puede acarrear una disgregación definitiva.

2) El humor deformante engloba a todos los actores, incluidos los personajes argentinos protagónicos, que en el sainete criollo eran los prototipos de las buenas costumbres. Sus actitudes no eran risibles y, a veces, al final estaba a su cargo la moralización. Paradigma de esta deformación generalizada en los personajes de Viale es "Un velorio out", en *El grito pelado,* en el que los personajes extranjeros (Camila), los porteños (Cholo) y hasta el propio muerto participan de la grotesca situación. En *Los compadritos*, la parodia, la caricatura del guapo, El Morocho Aldao, un personaje que hubiera sido prestigioso con ese mismo discurso en un sainete criollo, resulta ridículo en este otro contexto.

3) La conclusión de la caracterización anterior es que la sátira, la parodia, la crítica social en los casos que nos ocupan, apuntan a las formas estereotipadas del propio sainete criollo que delatan concepciones culturales erróneas del grupo social que le dio origen.

4) La novedad del humor absurdo y negro como un elemento apto para criticar la realidad es un aporte de estos textos a nuestra tradición teatral concretada alrededor del sainete. Esta técnica se advierte en "Velocidad y resistencia", en *La pucha*, una historia basada en la virtual destrucción del hijo por parte de su padre, o en "Esta villa mía", de *El grito pelado*, con la institucionalización de las villas miseria. Por otra parte, el teatralismo del absurdo y el teatralismo del sainete se entrecruzan constantemente. En *Los compadritos* es el caso de una larga secuencia de la escena VI en la que nos enfrentamos primero con la sorpresa y luego con la desazón del personaje del comandante Steiner al comprobar, por medio del discurso del oportunista profesor Giménez Bazán, que la realidad política argentina es inclasificable

desde el punto de vista lógico. La izquierda y la derecha se confunden, la realidad y sus apariencias se parecen hasta la desmesura. Como la pareja que forman Carmelo y Rosa –que cambia el aspecto del recreo y de su hija según los avatares de la política y de la marcha de los negocios–, la realidad argentina de esos años terribles se metamorfosea, "se disfraza", hasta tener un aspecto monstruoso, absurdo, por lo irracional de su desarrollo.

5) En las obras de Viale y de Cossa no aparece la fiesta, lo lúdico, lo desinteresado. Si bien en las del primero hay música y canciones, éstas están al servicio del amargo sentido y enunciado. Lo lúdico había caracterizado al sainete criollo desde las primeras obras de Trejo y Soria hasta las de Vacarezza.

El motivo de la desaparición es muy claro. Los personajes del sainete criollo eran en general risibles, pero aún los más ridículos alcanzaban una suerte de módica dignidad humana en el plano de lo sentimental y hasta de lo patético. Recuérdese el cornudo Don Pietro que "miraba l'humo", el personaje de *Los disfrazados* (1906), de Carlos Mauricio Pacheco. En el caso de *Los compadritos*, los personajes, especialmente Carmelo y su mujer, y todos en general, son ridículos sin salvación. No saben festejar porque no saben reír. Su estúpida picardía les ha restado la alegría, la ingenuidad necesaria para estar de fiesta. A las taras de una sociedad y una cultura equivocadas, agregan las de su propia pequeñez.

Cossa y Viale parecen querer decir –uno en la década del '60 y otro en los '80– que para sus personajes, extraídos en su mayoría de nuestra clase media, hay pocas esperanzas de salvación. Las formas autoritarias de convivencia los poseen, y captan la vida en términos absolutamente materialistas. Viven desvinculados de la realidad, ajenos al cambio mundial.

En síntesis, ¿cómo se podría interpretar esta nueva lectura del sainete, este encuentro en las últimas décadas, por parte de la comunidad de receptores, de una nueva función estética al género, esta semantización de la obra de Pacheco, Novión o Discépolo y la aparición de obras que, rescatando lo rico de la tradición anterior, le otorgan un sentido distinto, problematizando a un público que las hizo éxitos populares? Sin duda que como un

avance de nuestra cultura. Hemos advertido que el sainete criollo testimonia las contradicciones del país nuevo –el de la inmigración– luego el entrecruzamiento cultural y la crisis que supone, significada por el grotesco y, finalmente, las formas artísticas actuales que se entroncan con él. Las asumimos como el microcosmos de la realidad, de la cuidad, en el cual la ajenidad y la crisis se han agudizado. En los tres períodos las obras connotan lo mismo: el símbolo del cambalache discepoliano.

Seguimos riéndonos con el sainete criollo y sus descendientes, pero al menos ya sabemos de qué nos reímos.

Los modelos del teatro popular argentino en las primeras décadas del siglo XX y su productividad en el sistema teatral abierto en los '60

El objetivo de este apartado es observar la productividad del sainete en nuestro sistema teatral actual, es decir, textos cuya producción y convenciones son el resultado de otros momentos históricos y, sin embargo, su sentido es todavía accesible y significativo para amplios sectores del público medio que asiste al teatro en Buenos Aires.

A fines de la década del '60 comenzó a producirse una apropiación de los procedimientos del sainete en sus tres versiones (como pura fiesta, tragicómico y grotesco criollo),[5] y muy especialmente de la segunda versión y sus tres modelos (el sainete reflexivo, el sainete inmoral y el sainete del autoengaño).

Trataremos aquí de volver a caracterizar brevemente al sainete tragicómico y luego establecer en qué consiste la apropiación y qué significa para nuestro teatro y nuestra sociedad de hoy. Lo haremos estudiando el nivel formal de los textos y luego el contextual, su relación con la serie social. En síntesis, los motivos del cambio, anclados en el reclamo ideológico del público, y nuestra peculiar vida social.

El sainete tragicómico era un género muy acorde con el horizonte de expectativa de nuestro público popular.[6] A nivel de la intriga, el principio constructivo se torna patético sentimental, y se alterna cíclicamente con lo cómico caricaturesco, que deja de ser un fin en sí mismo para convertirse en un medio para reflexionar sobre ciertas actitudes inactuales de los personajes. Implica una concepción dual de la realidad.

Uno de los artificios básicos del género, la reiteración, contribuye a definirlo adecuadamente: "una de cal y una de arena", o "ríe hoy que llorarás mañana"; el pasado como "edad de oro" y el presente como carga. Conviene aclarar que en esta segunda versión del sainete los elementos cómico-caricaturescos y patéticos no están fusionados hasta el desenlace (Thomson, 1972: 20-21) como ocurrirá en la tercera versión, el grotesco criollo, sino que se dan alternativamente.

Además, aunque en el desenlace casi nunca se recupera la armonía, como sucede en el sainete como pura fiesta, el protagonista del sainete tragicómico está siempre enfrentado a hechos ajenos exteriores a él, no existe el desgarro interior, la pérdida total de su lugar en el mundo como ocurre en el grotesco criollo. (Kaiser-Lenoir 1977: 34-35)

Siguiendo con el aspecto semántico de su conducta, el protagonista del sainete tragicómico está lejos de la confusión, que es una de las notas dominantes del antihéroe del grotesco criollo, en el cual aparecían confundidas la máscara y el rostro, lo social y lo individual. Es más, el personaje tragicómico separa racionalmente una y otro, y no sólo eso, sino que también puede tematizar sobre su situación ambigua.

Hasta aquí, algunas notas generales sobre el sainete tragicómico.

La apropiación de los modelos del sainete tragicómico en la actualidad presenta tres vertientes: por estilización, por parodia y como pura continuidad, tratando de integrarse a la textualidad finisecular, refuncionalizándola, resemantizándola.

Esta tradición teatralista actualizada a la que llamamos neosainete presenta distintas formas de apropiación.[7]

1) Apropiación por estilización

Rescata de la tradición sainetera tragicómica cierto número de rasgos fundamentales en los distintos niveles de texto que considera básicos para su obra. Adapta la textualidad original para sus fines personales, sin cambiarle su ideología estética. No hay trasgresión al modelo original,[8] pero sí intensificaciones.

La mayor parte de las apropiaciones por estilización se concretaron sobre la base del sainete tragicómico reflexivo. Los ejem-

plos de neosainete reflexivo son varios, entre ellos *Chúmbale* (1971) y *Periferia* (1982) de Oscar Viale, *Un trabajo fabuloso* (1980) de Ricardo Halac, *Perro sobre perro* (1985) de Jorge Boccanera.

Para la descripción de la apropiación por estilización analizaremos *Periferia*. Viale ha convencionalizado gran parte de los elementos incluidos en los modelos canónicos de este tipo de sainete, que son *Los disfrazados* (1906) de Carlos Mauricio Pacheco y *Moneda falsa* de Florencio Sánchez (1907).

Como en los modelos finiseculares, el motor de la acción que desempeña Tonino es la defensa de su honra social: pretende batir el récord mundial de permanencia bajo tierra, y de baile, para lograr el respeto de los demás, especialmente para su hijo. Es interesante observar que él, el sujeto, prácticamente no pueda salvar ninguna de las pruebas a que es sometido. En una situación parecida a la del grotesco criollo, hacia el desenlace abundan las secuencias de desempeño que significan una verdadera catástrofe para Tonino que, con su impericia, pone mucho de sí para llegar al final desgraciado. Sus funciones principales son quejarse y autocompadecerse. El destinador de la acción es la sociedad y ella misma es el principal oponente del sujeto para lograr su cometido.

Desde el punto de vista de la intriga o estructura superficial, *Periferia* es un drama de personaje. Su principio constructivo está anclado en lo patético y el elemento que aporta la variedad es su comicidad inmediata, basada en el chiste verbal y en la caricatura. Su escena todavía se ampara en el espacio del club de barrio –correlato del patio de conventillo carnavalesco– como lugar de cruce de registros lingüísticos e ideológicos.

En síntesis, de *Periferia* todavía puede decirse que a nivel de la estructura superficial es un texto de desarrollo patético con elementos melodramáticos –la coincidencia abusiva– y con desenlace esperadamente trágico que significa una pérdida total para el protagonista.

La novedad la aporta el trabajo de convencionalización de Viale sobre los viejos procedimientos, la peculiaridad de su diálogo con la palabra del sainete.

Por un lado, centrar totalmente el punto de vista del texto, la focalización de los conflictos, en el protagonista; lo hace sintetizando, recurriendo sólo a los procedimientos ya mencionados que

considera pertinentes. Esto significa que deshecha una serie de artificios y personajes: omite la fiesta y las canciones, una gran cantidad de personajes liminares al conflicto central, y la moraleja final.

Así consigue una síntesis textual que le permite evitar la dispersión y amplificar la soledad, el desamparo individual y social de Tonino, como antihéroe fracasado.

Por otro lado, incluye una serie de procedimientos brechtianos destinados a distanciar al público, a limitar el efecto perlocutorio, la generación de emociones en el espectador, propio del género. Estos procedimientos se podrían incluir dentro de lo que se ha denominado lo épico-narrativo. Hay un cambio de funciones de los personajes embrague destinados a explicar el porqué del accionar del protagonista en la tradición sainetera. Basilio y Peluca se incluyen en la acción central desde el presente. Llevan adelante su cometido por medio del relativo repetitivo, "donde muchos discursos evocan un solo y único acontecimiento" (Todorov, 1975: 64). Por supuesto, el punto de vista sobre los hechos es variable y dinámico: entran en polémica, se acusan, incluso interpretan de distinta manera situaciones de las cuales han sido partícipes, se rectifican. La voz narrativa está siempre dialogalizada por una voz que quiere justificar a Tonino (Peluca) y por otra que lo culpa (Basilio).

Estas voces, en su comportamiento, "muestran" a los personajes, los "alteran" con su subjetividad, se dirigen al público, utilizan sus relatos del pasado como puro distanciamiento (Brecht, 1970: 37, 172).

El efecto que se persigue con los procedimientos de estilización señalados –la síntesis que permite amplificar los conflictos de Tonino, y el cambio de funcionalidad de los personajes embrague– es que el receptor observe a un personaje intensamente patético, pero con la suficiente distancia como para poder analizarlos –a él y a su entorno– en sus contradicciones, evitando así la identificación asociativa o compasiva.

No se pretende lograr el distanciamiento brechtiano ortodoxo. Creemos que lo que Viale persiguió fue lo que Jauss (1976: 220) denomina identificación irónica, es decir, el culto del pesar por un personaje referencial irremisiblemente perdido.

2. Apropiación por parodia

Otra tendencia dentro del teatro actual es la que parodia al sainete tragicómico, utilizando la parodia de la parodia que en su origen significó el sainete tragicómico inmoral.

Las apropiaciones por parodia que conocemos tienen como modelo el sainete inmoral: *a caravana* (1915), *La familia de don Giacumín* (1924) y *Don Chicho* (1933), todas de Alberto Novión.

Tanto la parodia como la estilización son procedimientos que establecen una relación directa con la intertextualidad, por lo tanto, es conveniente sintetizar las características de los modelos parodiados.

En estas piezas el motor de la acción es el egoísmo del sujeto, que busca mejorar su situación en la sociedad a través de la destrucción de los demás personajes o, por lo menos, valiéndose del esfuerzo de ellos.[9] La moral del sujeto, que puede ser individual o colectiva, está totalmente de acuerdo con la sociedad injusta –su destinador–, en la que ha aprendido a manejarse sin cuestionamientos morales.

El sujeto desarrolla una gran actividad del principio al fin de los textos. Su inestabilidad es total y sus funciones se centran en quejarse, mentir, disimular, ser enemigo absoluto del prójimo. Hay un gran movimiento escénico y el sujeto pasa por innumerables pruebas. Los núcleos de acción se encuentran en lo verbal y en lo físico-verbal. El sujeto logra vencer los obstáculos, pero los medios en los que se basa para lograrlo son inmorales: la explotación de la familia (en *Don Chicho*), la apropiación voraz de lo ajeno (en *La caravana* y en *La chusma*).

Desde el punto de vista de la intriga, estas tragicomedias de puertas adentro, cuyo espacio tenebroso anticipa el del grotesco criollo, tienen un rasgo dominante: la caricatura; sólo en el desenlace aparece lo patético. En casi todos los casos, este sainete inmoral comienza con procedimientos propios de la obra costumbrista: encuentros personales, personajes referenciales. De pronto, el autor intensifica los contrastes y el costumbrismo se disloca, dando lugar a la parodia del sainete como pura fiesta y su principio constructivo sentimental.

También se transgrede el encuentro personal por medio de la gestualidad y el chiste verbal propios del sainete. Son dramas de personaje, pero todavía con elementos situacionales. La deforme

situación del grupo entrama la obra a partir de una serie de recursos cómicos como la expectación defraudada o el placer que se siente ante la desgracia ajena, la "incongruencia" de los personajes, la actitud inesperada, especialmente en el desenlace.

El personaje típico de este modelo es la inversión caricaturesca del pundonoroso protagonista del sainete como pura fiesta. Además, tiene una ventaja artística frente al personaje central del modelo del sainete reflexivo: incluye en el mismo actor la acción y la reflexión. Es, al mismo tiempo, embrague y referencial.

Este modelo cuestiona semánticamente a la familia o al grupo social. Como en el grotesco criollo, los integrantes del núcleo familiar permanecen al acecho uno del otro. Parodian abiertamente el discurso paterno y filial. Vivir juntos es el verdadero infierno de estos personajes. Cada uno con su drama está aislado de los demás, sin importarle lo ajeno, a menos que piense que el otro puede llegar a servirle para mejorar su propia situación.

En síntesis, desde el punto de vista de la intriga, el sainete inmoral es un texto de desarrollo cómico-caricaturesco; este efecto es buscado muy directamente. A la manera de la primera versión del sainete, presenta personajes con continuos cambios de estado, que viven en la inmoralidad o caen en ella durante el desarrollo de la acción, empujados por el entorno social: son adaptados sociales.

Su desenlace es cómico-interesado, irónico-preocupado por la sátira social. A diferencia del sainete reflexivo, que conmueve e identifica, el espectador del sainete inmoral es movido por la acción a distanciarse. El efecto perlocutorio buscado es el de provocar al espectador, tratar de que ponga en tela de juicio todo aquello que se le ha enseñado a amar y respetar desde el punto de vista social: la familia, las relaciones amistosas. Aunque módicamente ya aparece el relativismo frente a las relaciones humanas, la imposibilidad de conocer al otro y de conocerse, que van a caracterizar a la semántica del grotesco criollo.

Los ejemplos de neosainete inmoral son varios y la mayor parte de ellos integra el subsistema del realismo reflexivo en su segunda fase (Pellettieri, 1990ª): *Esperando la carroza* (1962) de Jacobo Langsner, *Convivencia* (1979) de Oscar Viale, y muy especialmente los textos de Roberto Cossa *La nona* (1977), *Los compadritos* (1985) y *El tío loco* (1982).

Hemos elegido el modelo de *La nona* para que se advierta en qué consiste la parodia de la parodia de la que hablábamos antes. Cossa trabaja sintetizando, interponiendo una diferencia por contraste, una crítica irónica al texto original. Establece con el discurso parodiado una lucha lingüística, genérica e ideológica (Hutcheon, 1981).

Ya en el nivel de la acción de *La nona*, Cossa, transgrede la tradición, la "da vuelta", deformándola. El personaje inmoral, en este caso Chicho, ya no es el sujeto de todas las acciones del texto: le está reservado el papel, primero, de ayudante y luego, de oponente al accionar de un nuevo sujeto: la nona. Este personaje inefable, expresionista, ha sido objeto de variadas interpretaciones por parte de la crítica.[10] Sus funciones son comer, siempre comer, destruir, llevar a la muerte.

Chicho desarrolla una actividad incesante destinada a salvarse, a no trabajar; para ello se queja, miente, disimula, es un enemigo de su núcleo familiar. Pero no consigue nada. La nona, una fuerza irracional, devora todo, incluso, en una transparente metáfora, a él mismo.

A nivel de la estructura profunda se presenta algo imprevisible para la tradición del sainete inmoral: el personaje inmoral es ineficaz.

La estructura superficial evidencia también este desdoblamiento entre el texto parodiante y el texto parodiado. Hay tres cambios que repercuten en ella:

1) Inversión de roles. El nuevo rol del personaje inmoral: Cossa produjo un cambio en la tradición, parecido al que realizara Raymond Chandler en la novela policial. Para este tipo de narración hacía falta un crimen anónimo y un detective. Chandler no oculta al autor del crimen y el investigador fracasa reiteradamente en su búsqueda.

En *La nona*, Chicho es la contrapartida de Don Chicho, el protagonista del sainete inmoral parodiado. Está empequeñecido, no actúa, y cuando lo hace sólo consigue dilatar el desenlace, además carece de actitud reflexiva. Siempre reacciona tarde, sólo consigue seducir a la tía Anyula, que es absolutamente ineficaz como ayudante. Carece de la decisión que tiene el personaje original. Roza la ingenuidad al pensar a cada rato que podrá vencer el mandato de la madre en la sociedad argentina.

Como el detective de Chandler que va descubriendo cadáveres al avanzar la acción, Chicho se enfrenta a la intensificación de la fuerza destructiva de la Nona, quien toma la iniciativa y ocupa su lugar como expoliadora de la familia.

2) Transgresión de la caricatura por medio del encuentro personal. Aparece aquí nuevamente la distancia crítica entre el texto parodiado y el texto parodiante. Hemos señalado que en el primero la caricatura quebraba constantemente los encuentros personales; en cambio en *La nona*, a medida que la familia se va fracturando, ocurre lo contrario: la caricatura es transgredida por el encuentro personal. Chicho, al principio, elude reiteradamente los encuentros con Carmelo, pero en el momento de la crisis no puede evitar que su hermano le diga lo que piensa y poco a poco él mismo va tornándose tenebroso. Al final desaparece el efecto cómico, no queda lugar para el chiste. En el texto parodiante se limita la comicidad del texto original.

3) *La nona* expone al texto parodiado. Su parodización del sainete inmoral incluye a los personajes secundarios. Casi todos los actores de *Don Chicho* están vistos a través de la especularidad deformante y, paradójicamente, aclarados, acentuados: Fifina reaparece profundizada en la vergonzante prostitución de Marta, lo mismo que la funcionalidad de hombre objeto de Don Pietro en Don Francisco.

Cabe preguntarse por la significación de la parodia del género viejo. Revela, en primera instancia, su mecanización, su ineficacia. Tinianov (1968) señala que la parodia implica un reconocimiento de que los procedimientos de un género son inactuales, están envejecidos. En este sentido es aclaratorio observar cómo aplica Chicho las prácticas discursivas de su antecesor y de qué manera Roberto Cossa se vale de ellas para exponer la inactualidad del personaje y de su familia. En el diálogo con los demás, Chicho se muestra obsesionado por autodefinirse, pero su autodefinición es mentirosa. En ella consiste la estrategia del personaje inmoral; se encubre tras el discurso viejo del sainete de la primera versión, la comedia blanca y la letra de tango, pero esta palabra, que está destinada a suprimir la comunicación, a evitar los encuentros personales, anula las escasas posibilidades de acabar con la voracidad carnívora de la Nona. Al cabo, ni él ni los

demás tienen una valoración ideológica común de la realidad. Cuando ya están todos condenados, se hace necesario que se expliciten de manera machacona los sobreentendidos; sin embargo, tampoco consiguen aclarar nada puesto que la palabra engañosa los ha anulado.

El enmascaramiento verbal que hacia imbatible a Don Chicho en los '30, se torna ridículo para Chicho en los '70. El paralelismo con la serie social se vuelve inevitable, el discurso del protagonista, lo mismo que el de Carmelo, su hermano y socio en el fracaso, trata de encubrir su inercia con una retórica parecida a la de nuestros gobernantes en las ya crónicas situaciones críticas del país. Precisamente Carmelo, cuando todo está perdido y ya no hay qué vender, en gran parte por su mal manejo de la situación, pronuncia el consabido: "Aquí hay que poner el hombro todos, y en serio".

La nona puede leerse como un microcosmos de país, como una analogía de nuestra decadencia; sin duda que al personaje inmoral, a la familia indolente, se les apareció un contendiente inesperado.

En segunda instancia implica también un metalenguaje crítico de la obra parodiada. Un juego de comparaciones, muchas de las cuales ya hemos puesto de manifiesto. La palabra de Cossa anida en la palabra de Novión y entra en hostilidades con ella, con su ideología estética (Bajtin, 1986: 270-271) polemiza abiertamente. Crea un modelo nuevo sobre la base del anterior y se ubica cerca de él para que se advierta más su diferencia.

Este nuevo modelo, que amplifica la recepción irónica por parte del espectador, se puede definir a nivel de la intriga como un texto realista, con una manifiesta tesis social, que utiliza los procedimientos cómico-caricaturescos con el fin de probar esa tesis, e incluye un desenlace trágico.

3) Apropiación como pura continuidad

Más que apropiación por continuidad, podríamos denominar esta forma de intertextualidad inclusión voluntaria del nuevo texto dentro del sistema viejo con el fin de continuarlo, de resemantizarlo, de recrearlo. En la descripción que haremos se podrá notar la diferencia con la estilización y la parodia. Se ha dicho ya que para ellas el texto viejo es algo ajeno. Por el contrario, en la apro-

piación como pura continuidad se mantiene con el paratexto un tipo de relación afectiva. Se lo piensa como algo propio. A fines de los 80 aparecieron una serie de textos de este tipo, entre los que podemos mencionar *El partener* (1988) de Mauricio Kartun, que articula internamente al sainete inmoral y al sainete del autoengaño; *Y el mundo vendrá* (1989) de Eduardo Rovner, que continúa la tradición del sainete del autoengaño, y *Pascua rea* (1989) de Patricia Zangaro, que se inscribe dentro del sainete reflexivo.

Elegiremos para nuestra descripción *Y el mundo vendrá*, por ejemplificar el sainete del autoengaño, el único de los modelos del sainete tragicómico que resta analizar.

Casi la totalidad del texto se asume como sainete del autoengaño, cuyo modelo es *El movimiento continuo* (1916), de Armando Discépolo, Rafael José De Rosa y Mario Folco que ya hemos estudiado.[11] Las innovaciones introducidas por Rovner son muy productivas pero mantienen el texto dentro del género viejo. Reitera procedimientos ingenuos –deliberadamente ingenuos– y hace una serie de puntualizaciones con las que trabajaremos.

El motor de la acción gira alrededor de la honra social. El aparente sujeto, Vicente, un fracasado que ya ni puede defender con aplomo su profesión de mozo de restaurante, empeñado en su afán por salir de la miseria, se autoengaña creyendo poder convertirse en un bailarín "igual que Zorba el Griego". Durante el desarrollo de la acción perfecciona su plan y decide hacer de su casilla en el Tigre "un restaurante griego internacional" en el que, hipotéticamente, ingenuos turistas extranjeros dejarán sus dólares, y convertir a su hambrienta familia en sus ayudantes en esta nueva "quimera del oro". Como su modelo tradicional, Vicente es muy activo, tanto que su llegada enlaza la trama. A partir de su entrada, sus funciones –delirar, ensayar, tratar de convencer, lograr consenso, llevar el proyecto adelante– instalan en la familia la convicción de que podrán pasar de la miseria a la abundancia.

También, como ocurre en el modelo anterior, su acción se detiene en el desenlace, cuando "la rueda de la fortuna" acaba con el autoengaño, fracasa su plan y la familia retorna de la abundancia a la miseria.

Después de que el catamarán lleno de turistas pasa sin detenerse en la isla, ante el estupor de los integrantes de la familia torpemente disfrazados de griegos, Rovner amplia la semántica

del género. En la tradición, el protagonista volvía inmediatamente a autoengañarse después del desengaño. El personaje de Rosa, la mujer de Vicente, de simple oponente pasivo –rol que en el original no presenta variaciones– se convierte en el sujeto de la pieza: termina con el antiguo plan e instaura uno nuevo, de acuerdo con la honra social: ofrecerán el espectáculo, pero sin postizos ni ropajes extraños, para la gente del lugar. La lancha colectiva se detiene y el proyecto nuevo triunfa.

Esta resemantización se observa en el nivel de los procedimientos de la intriga de manera distinta. El sujeto de la acción no es el protagonista en el nivel de los procedimientos de la estructura superficial.

El protagonista de la intriga es Vicente. Como en la tradición del género, anima y ficcionaliza el movimiento de la intriga, que depende de su inestabilidad patética, y que modula la dualidad propia de la tragicomedia. Esa inestabilidad y las ansias de su familia por escalar en la vida social consiguen arrastrar a todos a la posibilidad de la utopía. A partir de esa situación se construye el artificio central del texto: la alternancia cíclica de lo cómico y lo patético a partir de la reiteración. Esto connota la base semántica del género. En *Y el mundo vendrá* los personajes están expuestos al ya mencionado dicho popular "una de cal y una de arena".

Vicente –como en la tradición– es dueño de una personalidad dual; seduce a los personajes de la escena pero es vulnerable, ridículo para los integrantes de la platea. Es percibido en todo momento por el espectador o el lector como un personaje fracasado, un actor presente en nuestro sistema teatral desde Florencio Sánchez. Su aparente aplomo traduce una absoluta desarmonía con el medio, y cuando Rosa lo suplanta en el manejo de la acción pierde la mencionada dualidad y es percibido como ridículo, no sólo por la platea sino también por la escena.

El rasgo secundario de la tragicomedia del autoengaño también aparece en el texto de Rovner. Los procedimientos realistas estallan, se destruyen a cada instante. Lo cómico inmediato –el chiste verbal– transgrede los encuentros personales, cuestiona abiertamente la verosimilitud de la opinión común y se instala en el verosímil del género. Sólo en el desenlace se concreta un encuentro personal a la manera realista durante el cual Rosa

desenmascara el autoengaño y el engaño colectivo postulando la tesis realista de la pieza: vivir con lo nuestro.

Todos los personajes menos Rosa están construidos a partir de la marca del género, un rasgo risible de su comportamiento, intensificado: Mary, la "escort", Luis, el compositor de villancicos en los entierros de los organizados ladrones del lugar, y el tío Beto, el vivo-tonto del sainete tradicional. Ellos intensifican el efecto de la visión de Vicente como personaje ridículo, como héroe desaparecido, porque a partir de los recursos cómicos de los personajes caricaturescos, que se traducen en un desenlace inesperado, se consigue lo distintivo del género: mostrar la pequeñez humana, poner de manifiesto la simulación en la lucha por la vida. Estos personajes caricaturescos tampoco buscan el efecto perlocutorio de la identificación; se persigue que el público se distancie de ellos.

Sólo el personaje de Rosa logra una identificación simpática con la platea y consigue que el público "se ponga en su lugar". Es el personaje embrague, la marca de la presencia del autor en el texto. Además, su introducción es típica de la trama del género. Sus antecedentes inmediatos son la Belarmina de *Los políticos* (1897) de Nemesio Trejo y la Pepa del mencionado *El movimiento continuo*.

En *Y el mundo vendrá* hay un planteo moral, la intención de contraponer a dos prototipos de los argentinos encarnados por Rosa y Vicente. El segundo se identifica con quien busca "zafar" de cualquier manera; como sus antecesores, cree que es posible "hacer la América" de una sola vez. Su hacer está destinado por el contexto social, que también está desquiciado y alimenta falsas ilusiones de prosperidad. Rosa, como ya se dijo, personifica una actitud positiva y deseable frente a la crisis: "vive con los pies en la tierra", cree en sus propias fuerzas. Detesta las soluciones milagrosas y propone terminar con la "rueda de la fortuna" de la tragicomedia argentina.

Como se puede advertir, la unidad estética con el pasado es casi total. Tanto que a nivel de la intriga se puede predicar de esta obra lo mismo que afirmamos cuando definimos el sainete del autoengaño: es un texto con desarrollo caricaturesco, con algunos procedimientos de comedia, en el que a partir del autoengaño del protagonista lo cómico y lo patético se alternan en su

desarrollo. El desenlace es esperadamente tragicómico, con pérdida parcial para el protagonista.

Rovner -como Kartun y Zangaro en los textos mencionados- entra en polémica abierta con la modernidad que todavía encarna en la Argentina el sistema teatral inaugurado en los '60.

Y el mundo tendrá pone en escena, hace circular nuevamente procedimientos contra los cuales se alzó la modernización que encarnó el '60: el absurdismo, el realismo reflexivo. Se construye sobre la convicción de que no sólo los problemas de la clase media deben ser debatidos en la escena argentina, y que nuestra peculiar problemática debe ser encarada a partir de textualidades finiseculares.

El texto de Rovner trabaja con lo sentimental, con lo feo, con el final esperanzado; en suma, con lo no moderno. Con lo temático ocurre otro tanto: no habla de la diáspora de la familia –tema fundamental en Cossa o Halac– sino todo lo contrario, su solidaridad nunca se pone en duda.

Asimismo es necesario insistir en que cuando necesita ampliar la semántica del género lo hace mediante el personaje de Rosa, y a través de un procedimiento, el encuentro personal, a la manera del costumbrismo, absolutamente tradicionales en nuestro sistema. Por otra parte, estos textos deben ser llevados a escena con los códigos del denominado actor nacional.

En el transcurso del trabajo hemos ido dando notas sobre la significación de estas apropiaciones, que en principio implican la presencia de una fuerte textualidad, de un sistema teatral maduro, dueño de una vigorosa identidad.

Sin embargo, creemos que es conveniente explicitar lo más importante, ya que, contrariamente a lo que algunos sostienen, pensamos que la elección de una estética determinada implica siempre una elección ideológica. En los textos estudiados se encuentran referencias a innumerables conflictos extraestéticos: el fracaso argentino de la clase proletaria, las limitaciones de su vida en el plano social, económico y familiar, su necesidad de un triunfalismo pueril. Son conflictos sociales, pero en los textos están organizados por principios estéticos que someten a ese material extraestético a la norma estética de la época, a un tipo determinado de representación de la realidad, que en este caso se adhiere a las estrategias discursivas de la forma sainete tragicómico.

El subsistema culto de fines de los '80 redescubrió una tradición textual considerada como género desplazado por las instituciones legitimantes entre 1930 y 1960. En primera instancia, la tragicomedia es el género de mayor fuerza en nuestro sistema literario popular, por lo tanto es evidente que se adapta mejor que ningún otro al imaginario de nuestro público medio.

Además, el sainete tragicómico se ajusta más que ninguna otra textualidad a la crisis sin precedentes que aquejaba a nuestro país desde fines de los '70 y que se acentuó a fines de los '80,[12] y la prueba es que su protagonista, cuando comienza la acción, ya es un hombre en crisis, alguien en trance de perder la esperanza de vivir mejor, de hallar un lugar en el mundo.

La crisis no ha hecho más que amplificar los problemas que exponía el género viejo, intensificándolos.[13] Son obras que ponen sobre el escenario al nieto del inmigrante que vive a los tumbos en un país que ha envejecido tempranamente, en medio del desarraigo, la dispersión, el "vale todo", y descubre, frente a ese medio hostil, el autoengaño como salida. Si el sainete recrea para el receptor los emergentes de una ciudad interiorizada, la mezcla de registros, el amontonamiento, la opacidad en el discurso de los actores, la rotunda polémica entre individuo y sociedad, la metáfora del cambalache; el neosainete va más allá y, en 1990, señala que si no reaccionamos rápido –igual que Rosa en *Y el mundo vendrá*– como afirma la letra tragicómica del tango "As de cartón", pronto sabremos que "todo acabó". Los acontecimientos de 2001 le dieron la razón.

Es interesante reflexionar acerca de la diferente intencionalidad que explica la elección mediante la estilización, la parodia o la inclusión como continuidad.

Ya dijimos que la estilización y la parodia implican en este caso adherencias a la modernidad que comenzó en el teatro argentino en 1930 con el teatro independiente. Consideran al sainete como algo ajeno, lo auscultan, se distancian de él. La estilización prioriza el motivo estético destinado a crear una nueva convención. En cambio, la parodia muestra una automatización del género, de sus roles sociales, de su ideología, expresa una crítica al pasado entendido como ya reaccionario en su mismo origen. La parodia del sainete tragicómico implica una ruptura de la inercia en la aceptación de los mode-

los vigentes en cuanto a la función que le había otorgado el sistema teatral.

La apropiación como pura continuidad significa todo lo contrario con relación a la tradición del sainete. Se propone como una crítica, intenta establecer una polémica contra la modernidad marginal de nuestro teatro, objetando especialmente su actitud utópica de querer acabar con las textualidades del pasado. Al mismo tiempo, señala el advenimiento de una nueva ideología estética, basada en una cultura de mezcla, de cruce, de convergencia, en la cual ningún discurso es hegemónico.

En otro sentido, estas apropiaciones como continuidad pueden interpretarse como reclamo ideológico del público. Empiezan a aparecer en 1988, cuando ya la crisis económica y social comenzaba a mostrar su carácter terminal. En la época del nacimiento del sainete tragicómico sus personajes estaban perdidos en un país nuevo, se habían adherido ficticiamente a él, su inestabilidad era la del público. Se estaba a comienzos de un ciclo histórico, era relativamente fácil aprobar desenlaces como los de *Los disfrazados* o *Don Chicho*, absolutamente negros, porque los creadores vivían en una sociedad relativamente segura de sus bases ideológicas y de un futuro más o menos claro. Algo parecido pasó en el momento canónico de nuestra modernidad marginal, los '60: la clase media vivía su auge sociopolítico y podía darse el lujo de verse cuestionada abiertamente en escena.

Capítulo 7

Lección XXIV: Productividad del sainete y el grotesco criollo desde los '80 hasta la actualidad

1. Los Macocos y el teatro nacional

Macocos, adiós y buena suerte, un espectáculo estrenado en 1991 en la sala Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, presenta características cuyo estudio alumbra la relación del sainete y nuestro teatro popular con el surgido en los '80 y su inserción en el proceso de evolución de la escena argentina, ubicándose dentro de la tendencia de cuestionamiento y parodia al llamado "teatro serio" y a la tradición teatral argentina.

Como Macocos mujeres y rock (1990), la anterior presentación del grupo, busca un efecto, una relación inmediata, "sensible" con el público. Abandona casi totalmente la experimentación para trabajar con procedimientos que le permiten producir comicidad. Los rescatan del viejo varieté, un tipo de espectáculo de fuerte tradición en el teatro argentino desde los music-hall de principios de siglo XX pasando por las primeras piezas de Oscar Viale (1967-1969), Salsa criolla (1984), de Pinti, hasta los espectáculos que durante los '70 ofreció, entre otros el grupo Los Volatineros. La resemantización que realizan Los Macocos implica la estilización de ese tipo de espectáculo, pero no su deconstrucción. El chiste, el camelo, el recurso de la expectación defraudada, los equívocos, la "ingenua" parodia a los roles sociales, están lejos de haber perdido su valor original, de transformarse en otra cosa, porque su funcionalidad sigue siendo la misma: producir risa. Si bien es cierto que intenta mostrar en escena "lo falso", "lo apa-

rente", "el simulacro" del discurso teatral, el resultado es polémico, comprometido con la realidad tal como ocurría con el teatro argentino paródico del pasado. No concreta la fusión del varieté con otras categorías o especies estéticas sino que le otorga la primacía al discurso mensajista, al cuestionamiento del entorno social, a lo "universal", posición que es muy evidente en todo el texto, pero se observa muy especialmente en "Brindis", un monólogo que se encuentra en el centro de la duración del espectáculo, en un lugar privilegiado de la representación.

En una lectura que partiera desde nuestra marginal posmodernidad se podría afirmar que en este espectáculo Los Macocos buscan lo fragmentario, lo inconcluso –esto se verbaliza con frecuencia en el texto– tratan de concretar una verdadera semántica de la deconstrucción, postulando un "no-fin", un "no-desenlace". Sin embargo, lo cierto es que en el "guión" y también en su puesta en escena, se advierte una aristotélica estructura lineal, basada en el módico principio de comienzo, medio y fin, graduado incluso con bastante pulcritud.

En *Macocos, adiós y buena suerte* hay una atenuación de la concepción del "teatro de espacio" que caracterizó los espectáculos anteriores del grupo, en los cuales se entregaba a la contemplación del receptor un mundo cómico-paródico, en el que más que el desenlace importaba la mostración del disparate basado en los males de la convivencia social. Muchos de los pasajes de los textos se vinculaban con la acción central de manera lejana y la acción era sólo el soporte para esa contemplación. La causalidad era implícita y el fragmentarismo y la yuxtaposición de cuadros eran el verdadero principio constructivo de las parodias. En *Macocos, adiós y buena suerte*, lo endeble de la acción teatral que presentaban los textos anteriores se hace más firme, la dispersión por lo tanto es menor, la linealidad del texto se acentúa; incluso se puede decir que se cuenta una historia, la del "comienzo de la tierra" y la de su "destrucción".

Sin embargo, el aspecto más evidente de la relación de continuidad de esta obra con el teatro argentino anterior está dado por las formas de actuación, los artificios actorales. La búsqueda del efecto cómico está anclada en las técnicas del actor finisecular, heredadas del cómico italiano y muy especialmente en las del actor de revista, de varieté, cuyo paradigma es el arte de Pepe

Arias y que se continuó en los remanentes de este tipo de interpretación en los '50 como el Pato Carret, José Marrone, Dringue Farías y Castrito, entre otros.

El elemento estructurante de los mejores momentos de la representación es la maquieta -basada en la exageración gestual y elocutiva-, que llega a veces a la astracanada, concretada en el retruécano, el disparate; la dislocación total de lo verbal que llega al despropósito. Estos procedimientos construyen lo caricaturesco -exageración del costumbrismo-, en escenas como los dos "show de la muerte".

El resto de los artificios modula la maquieta: el camelo, la acción simultánea, la declamación, el corte, el aparte, la morcilla, a los que nos hemos referido al estudiar la poética actoral del sainete.

En el caso de los miembros de Los Macocos más dotados para lo cómico, como Daniel Casablanca, estos procedimientos producen en el espectador sorpresa, fascinación, la seguridad de una relación no garantida, no determinada con la escena, la sensación de riesgo que experimenta el "courieux".

Si nos planteamos una lectura del espectáculo desde el sistema teatral argentino, esta progresiva "nacionalización" de Los Macocos puede interpretarse, simplemente, como el hecho de que toda tendencia "nueva" dentro de un sistema teatral construye, aunque sea sólo en la práctica teatral, un proyecto, una suerte de entronque con el teatro nacional anterior. Después del primer momento, que podríamos denominar "de cambio", se genera un espacio de reencuentro. En este segundo momento se dan los mejores trabajos, los que luego resultarán canónicos.

2. El texto espectacular de *El partener* (1988) de Mauricio Kartun[14]

Para ejemplificar una puesta de fines de los '80 concretada a partir del intertexto del sainete hemos seleccionado El partener.

Nuestra propuesta consiste en describir y sistematizar la poética del "scripteur", es decir, el grupo de convenciones de las que se vale el sujeto colectivo de la enunciación del texto espectacular para constituir un espesor de signos.

Describiremos a continuación la metodología que emplearemos en nuestro análisis, coincidente con el trabajo que venimos

desarrollando desde 1984 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y en diversas publicaciones:

a) Historiar la relación entre texto dramático y texto espectacular: cada puesta en escena resulta de una particular relación entre texto dramático y texto espectacular, vínculo que puede constituirse de cuatro formas diferentes. Para definir esa relación hace falta recurrir al arsenal de datos que provee la historia de la puesta en escena y el análisis del texto dramático y de texto espectacular separadamente. Para ello hemos elaborado los respectivos modelos que, a la par de captar la especificidad de uno y otro texto, tienen puntos de contacto. En ambos casos es detectable una estructura profunda o acción, una estructura de superficie o intriga y un aspecto semántico.

Existe una categoría teórica en la cual los modelos se diferencian, pero que guarda entre uno y otro una relación de correlato: al texto dramático le corresponde por su dimensión lingüística, la categoría aspecto verbal; al texto espectacular, por su dimensión plurisígnica, le corresponde la categoría aspecto espectacular.

Recordemos y ampliaremos el modelo de análisis del texto dramático y del texto espectacular (véase Lección XVII).

Modelo de análisis del texto dramático

Estructura profunda	Estructura superficial	Aspecto verbal	Aspecto semántico
Funciones	Causalidad	Modo	Cómo significa
Actantes	Actores	Tiempo	Qué significa
Secuencias	Situación	Punto de vista	
Modelo actancial			

Modelo de análisis del texto espectacular

Estructura profunda	Estructura superficial	Aspecto espectacular	Aspecto semántico
Funciones Actantes Secuencias Modelo actancial	Causalidad Actores Situación	Espesor sígnico Tiempo Punto de vista	Cómo significa Qué significa

En este primer paso del análisis confrontaremos la estructura profunda y la de superficie del texto dramático y del texto espectacular para definir la peculiar relación existente entre ambos. Como veremos, *El partener* es un caso intermedio entre los tipos de puesta tradicional y tradicional no ortodoxa (analizados en la Lección XVII).

b) Analizar la especificidad del texto espectacular: encararemos la descripción y sistematización del aspecto espectacular de *El partener* -diferente del aspecto verbal del texto dramático, que no será descripto aquí- es decir, una lectura del espesor sígnico, a partir de los trece códigos de Kowzan (1970) y del principio de mutabilidad del signo escénico, sistematizado según la clasificación de Peirce (1978), el tiempo, el espacio y el punto de vista.

c) Estudiar el aspecto semántico: en el modelo de análisis que empleamos queda en último lugar la dimensión semántica en tanto ésta resulta de la articulación reflexiva de los datos aportados por las categorías acción, intriga y aspecto espectacular. Se trata aquí de definir no sólo qué significa el espectáculo, sino también cómo significa, lo que a su vez requiere un trabajo dialéctico de los distintos niveles del texto espectacular con el sistema teatral y la serie histórico-social a través del campo intelectual. Nuevamente es necesario confrontar texto dramático y espectacular. En esta categoría común, la semántica en ambos puede ser o no coincidente.

d) Analizar el proceso de recepción/comunicación: Se trata de considerar las distintas concretizaciones (directorial, espectatorial, etc.) sistematizadas por Pavis (1985: 233-296) y de aplicar las tesis para una teoría de la recepción de Jauss (1976: 133-211).

El partener: entre la puesta tradicional y la tradicional no ortodoxa

El texto espectacular de *El partener* resulta de una puesta de grado intermedio entre la puesta tradicional y la tradicional no ortodoxa. Llegamos a esta propuesta confrontando el vínculo existente entre el texto dramático y el texto espectacular en cuanto a estructura profunda o acción y estructura de superficie o intriga. Mauricio Kartun entregó originariamente al director un texto levemente distinto al que se desprende del espectáculo. Omar Grasso trabajó con la virtualidad escénica del texto dramático, actualizó lo que se hallaba implícito en él, amplificó las didascalias y llenó los lugares de indeterminación, pero a la vez imprimió leves modificaciones a las estructuras profunda y superficial. Para ello contó con la colaboración del autor, quien redactó a propósito dos nuevas situaciones agregadas al comienzo y al cierre. Antes de detenernos en esta confrontación, que arroja luz sobre la naturaleza del espectáculo, nos parece indispensable adelantar una caracterización genérica de la obra.

El partener es un texto que asume integrarse a un sistema teatral, especialmente ligado a la forma sainete criollo. Es decir, no está vinculado pasivamente a un modo de hacer teatro, sino que esa relación ha sido establecida voluntariamente y en forma plenamente consciente. Las características de esta forma a nivel de la intriga (enunciadas en lecciones anteriores) se han ido manteniendo a través del tiempo y es relativamente fácil advertir la constante de sus convenciones desde el inicio de nuestro sistema teatral –*El amor de la estanciera*, c.1793– hasta hoy. Reiteramos que lo que ha ido variando es la función estética que le atribuimos los distintos grupos de receptores en el desarrollo de nuestra historia teatral. Además de constante dentro del teatro argentino, hubo un momento (1890-1930) en que el sainete criollo formó sistema: tuvo sus modelos teatrales, su forma de actuación, su público. Esos cuarenta años con-

cretaron una poética teatral, una serie de reglas, de procedimientos, a partir de los cuales se puede reconocer a un grupo de textos como pertenecientes a un género determinado. *El partener* está vinculado estética e ideológicamente con la segunda versión, el sainete tragicómico.

Ya dijimos que esta versión es un modelo absolutamente productivo en el teatro y la cultura argentina posteriores. Ha parido textos hasta hoy. Esto ha ocurrido en especial luego del redescubrimiento del género en la década del '60, después de muchos años (de 1930 a 1975) de haberse convertido en un género desplazado a partir de la excomunión con la que lo castigó el teatro independiente. Este subsistema representaba el discurso hegemónico teatral dentro del campo intelectual porteño de esos años. La tragicomedia o el sainete tragicómico implica una concepción dual de la realidad; en su desarrollo se alternan cíclicamente lo cómico y lo patético. La caricatura y la intensificación de lo sentimental en el accionar del protagonista. Su ofuscación llega a la irracionalidad y marca su inestabilidad: no hay relación entre el daño y el efecto terrible que ese daño causa en el personaje. El artificio básico del género, la reiteración, podría definirse con el dicho popular "una de cal y otra de arena". Lo patético está modulado por la nostalgia.

Analizaremos a continuación la confrontación de las estructuras profundas de los textos dramático y espectacular. Puede decirse que son coincidentes a excepción de una pequeña marca diferenciadora de poca relevancia: el texto dramático consta de treinta secuencias –cuatro escenas según el autor– y el texto espectacular de treinta y tres. Esta diferencia se debe a los agregados, como hemos adelantado, que para la puesta en escena, realizara Kartun por sugerencia del director: el fragmento incorporado al comienzo de la obra introduce dos nuevas secuencias y el fragmento final suma otra. Sin embargo, estas secuencias inexistentes en el texto dramático no son lo suficientemente relevantes para alterar el resultado del modelo actancial final y el funcionamiento sintáctico en general del espectáculo.

Tanto en el texto dramático como en la puesta, el sujeto de *El partener*, Nico, quiere encontrar su lugar en el mundo; el motor de la acción es el logro de su identidad. Hasta el comienzo de la mirada final –luego del abandono de su padre, Pacheco–, Nico

busca algo que en realidad no le conviene: lograr el cariño y el reconocimiento de aquél, ser "el partener". En realidad, se autoengaña. Cada fracaso en su objetivo de ser aceptado se convierte en un acicate para volver a intentarlo. Hasta el momento del anticlímax dramático –en el que logra crecer, superar sus limitaciones para ser adulto, para no depender de otro–, Nico es su propio y más tenaz oponente.

Nico no puede salvar las pruebas a las que es sometido para alcanzar la categoría de partener. Es muy activo pero ineficaz; sus funciones son querer quedarse, echar en cara abandonos anteriores, tratar de formar un trío, ser abandonado, las que lo llevan a la situación patética. Así lo encuentra Nydia la mañana en que su padre lo abandonó; su discurso parece de otro, está enajenado: "Hijo de mil puta como siempre, como una rata se escapó. Ni el poncho se pudo llevar. Basura, se lo quemo. Ahí nomás, donde lo encuentre, en la cara se lo quemo. No fue capaz de dejar una nota el guacho conchudo" (Kartun, 1993: 223). Se ha producido la convencional catástrofe para el sujeto. Sin embargo, Kartun ofrece aquí el primer cambio, la lectura diferente de la tradición que lo salva de caer en el epigonismo: dota al espectáculo de una escena más, la cuarta, o mirada final. En ella el sujeto cambia su objeto de deseo: decide irse con Nydia. Ya no serán "partener", sino dos iguales, un verdadero dúo. La queja y la autocompasión, funciones típicas del sujeto del teatro popular argentino, que acompañan toda la obra, dan paso a la espera confiada del futuro.

La inestabilidad del otro oponente (inconsciente) al crecimiento de Nico –Pachequito– es total. Las funciones delatan su ambigua moral: quejarse o recordar porque le conviene, mentir, emborracharse, disimular, reflexionar, abandonar. En todo momento consigue desempeñarse a voluntad, todas las pruebas a las que es sometido por Nico y por Nydia para obtener su cariño y su protección son salvadas por el oponente a fuerza de astucia y malicia. Pachequito aparece como una suerte de Martín Fierro degradado –no sólo por el delantal de cocina sobre el chiripá, índice de su descenso en su profesión– sino porque, como el personaje de José Hernández, abandona a su familia. Y no lo hace porque sea perseguido por la autoridad oficial, sino porque no puede sobrevivir económicamente. El contexto social lo ha marcado: se

reconoce marginal, olvidado por la autoridad oficial, y advierte que la única manera de sobrevivir a su decadencia es adherirse a sus reglas: "andar ligero de equipaje", ser egoísta, como lo da a entender constantemente con sus frases hechas. Así, el relato de la Durmisa, que cuenta en el desenlace, se convierte en una de sus pocas certidumbres, dentro de un relativismo que lo acerca a los protagonistas de los sainetes de Novión y a Saverio de *El organito*, de Armando y Enrique Santos Discépolo. No está dispuesto a ser un héroe para alimentar y orientar a su hijo. Sabe muy bien que no hay opciones: es él o el otro. Es lo que afirma en el final del desenlace, cuando dice, juntando las cosas para huir del hijo una vez más: "¡Qué orfanato esta tierra, mamita...! ¡No habemos dos que hagamos un par...!" (Kartun, 1993: 221).

Estos hechos de la acción del personaje se refractan en el nivel de los procedimientos de la intriga de manera diversa. Las secuencias agregadas por Kartun para la puesta en escena tienen también una leve resonancia en la intriga y plantean una diferencia con el texto dramático. El sujeto de la acción no es el protagonista en el aspecto de los procedimientos de la estructura superficial. El protagonista de este nivel es Pacheco, que ficcionaliza el movimiento de la intriga. Obsérvese que las partes agregadas al texto dramático original están destinadas, desde el punto de vista de la intriga, al servicio de una mayor aparición de Pacheco en el espectáculo: si bien estas nuevas situaciones no hacen avanzar la acción, sí intensifican la caracterización del personaje ante los ojos del espectador. Es por eso que, en este nivel, *El partener* es un drama de personaje, construido alrededor de la seductora personalidad de Pacheco. Éste es un personaje referencial y embrague a la vez. Sus entradas durante la segunda escena entraman el espectáculo. Sin embargo, a partir del desarrollo de una estricta causalidad explícita, crecen las relaciones de los personajes, especialmente la de Nico y Nydia, lo que hace que la última parte del espectáculo, la mirada final, avance hacia el drama de situación, absolutamente ceñido a lo que se quiere mostrar con incertidumbre por el desenlace.

El principio constructivo de la intriga es lo sentimental, con la mencionada tendencia hacia lo patético en el desenlace, que es otra marca del sainete tragicómico en todos sus modelos. Así, la coincidencia abusiva –todos los contratiempos acosan a Nico

y parece que todo le sale bien a Pacheco– persigue a la pareja imposible hasta la mencionada mirada final. Asimismo, aparece la trasgresión constante del encuentro personal con procedimientos propios de la caricatura. En efecto, el espectáculo comienza como si se tratara de una muestra realista-costumbrista, pero casi siempre se frustran los encuentros. Los personajes no logran decirse toda la verdad porque en medio de la confesión más honda aparece la caricatura, la parodia del costumbrismo. El chiste verbal distancia la posibilidad de identificación con los personajes, impide la introspección psicológica propia del realismo.

Descripción del aspecto espectacular

Para el análisis del aspecto espectacular proponemos seguir la acertada clasificación de códigos de Kowzan (1970) enlazada en un doble movimiento con: 1) la capacidad de mutar del signo escénico, para lo cual es indispensable tener en cuenta las diferentes funciones –icónica, indicial y simbólica– de los signos en la diacronía del espectáculo, y 2) un intento de superar el mero coleccionismo de datos sobre los distintos códigos. Así advertimos que también es indispensable vincular el aspecto espectacular con la estructura profunda y la de superficie, estableciendo cortes situacionales para la descripción del funcionamiento sígnico en momentos pregnantes del texto, seleccionados ad hoc.

Consideramos productivas para este estudio las secuencias 25 y 28. Las ubicaremos dentro del texto espectacular. La secuencia 25 corresponde al momento en que Pacheco le anuncia a Nydia la disolución del trío; ella, que lo malentiende, intenta persuadirlo de lo contrario y, conmocionada, lo hace de manera grotesca. En la secuencia 28 se produce un encuentro personal entre Pacheco y Nico, previo a la huida definitiva del padre. Estas secuencias serán puestas en contacto con el contexto general de la obra.

Espesor sígnico. Palabra: una de las peculiaridades de esta puesta fue que un mismo personaje era actuado alternativamente, en distintas funciones, por dos actores. Esto implicó un cambio importante en el texto espectacular, según Pacheco

fuera interpretado por Franklin Caicedo o por Lito Cruz. La figura de uno u otro incorporó signos diferenciales, ya que cada uno responde a una poética distinta de la actuación. Lito Cruz trabajó con una concepción stanislavskiana basada en la introspección, en la "verdad" de los sentimientos y sensaciones del actor, en la interiorización del conflicto. Por su parte, Franklin Caicedo lo hizo con lo que podemos llamar concepción teatralista del actor criollo, basada en la maquieta, caracterizada por la búsqueda de elementos satíricos, cómicos o burlescos. La principal injerencia que esto tiene en el código de la palabra redunda en el denominado chiste verbal, que históricamente es la característica más saliente de la comicidad sainetera. En el trabajo de Caicedo había un total aprovechamiento de esta comicidad directa, fundada en la exageración del costumbrismo hasta la caricatura. Chistes como los de "la cara de Dios" y "las ojeras como calamares" alcanzaban en su interpretación un efecto cómico mayor. En cambio, en la actuación de Lito Cruz, en detrimento de la dimensión festival de la palabra, predominaba la intención de hacer reflexionar al público, sin fragmentar la acción con elementos de "carnavalización". El hecho de que en el nivel superficial Pacheco es el protagonista determinó, como explicábamos antes, el agregado de dos situaciones al comienzo y al final del texto de la puesta. Estos agregados representan una amplificación del código lingüístico únicamente al servicio del crecimiento de Pacheco. Esto debe relacionarse con el hecho de que el personaje fue desempeñado por primeras figuras, y dentro de las convenciones del teatro comercial en la Argentina una primera figura debe abrir y cerrar la obra. A la par que un trabajo acentuado sobre la función expresiva -para producir el efecto cómico- la función emotiva de la palabra creció también con la actuación de Caicedo al servicio de la consecución del efecto perlocutorio, propio del teatro sentimental. La actuación de Cruz y su trabajo sobre la palabra redundaron en un mayor efecto de realidad, destinado a borrar la distancia entre teatro y referente. Con él, el personaje fue recibido como un reflejo lingüístico directo de esa realidad. Con relación al código de la palabra, se observó una constante dentro de los distintos niveles semiológicos; la estética de la fealdad, índice de la pertenencia del texto al gé-

nero tragicómico y de una dimensión semántica que desentrañaremos más adelante. De pertenencia sainetera es también la función poética, que determina que la palabra deliberadamente no mimetiza la lengua natural sino que propone una convención o puro artificio lingüístico. Por ejemplo, en la secuencia 28 se verticaliza el problema del uso del usted y del voseo en el intercambio de padre e hijo. De más está decir que en la serie social esta disyuntiva ya no existe debido al predominio absoluto del empleo del vos.

El código de la palabra tiene especial relevancia en la articulación de los procedimientos de la intriga. Durante los encuentros frustrados, Nico hace de su diálogo un módico instrumento de desenmascaramiento (Melchinger, 1958: 157) de su padre. Trabajosamente perdido entre los chistes y las frases hechas de Pacheco, pone de manifiesto sus limitaciones humanas. Esto se observa en la secuencia 27, que termina con el reconocimiento explícito del padre: "Me conocés al galope, Nico... ¡Lo que es la verdá es la verdá!" (Kartun, 1993: 219). Esta faceta de los personajes de la tradición de la tragicomedia no existió en sus orígenes. El primer autor moderno que incluyó personajes desenmascaradores fue Jacobo Langsner, con Susana, quien poco a poco desenmascara a todas las mujeres de su familia en *Esperando la carroza* (1962).

En la dimensión lingüística del espectáculo se destaca la capacidad simbólica de la palabra, explotada fundamentalmente a través de la inclusión en cuatro momentos de la leyenda del Crespín, de fuerte popularidad en el acervo tradicional de Santiago del Estero. Debido a la mutabilidad del signo escénico en la diacronía del espectáculo, el empleo de la leyenda en boca de Pacheco se valoriza de diferentes maneras. La encontramos en primer lugar en el comienzo de la obra –una de las escenas agregadas–, en la que tiene meramente un valor indicial; la leyenda habla del oficio nativista de Pacheco, quien vive del recitado de estos cuentos folclóricos y truculentos. Pero en la escena 3 la leyenda tiene un desarrollo mayor, en la secuencia 28, y la ponemos en correlato con la situación dramática:

> La Durmisa se va al baile y lo deja al hijo Crespín durmiendo solo. Le vienen a avisar que se le quema el rancho. "Una

> piecita más y voy..." dice la vieja, "una polquita, un chamamé..." "¡Durmisa! ¡Mamita!", la llama el Crespín. "¡Salváme que me quemo vivo!" Cuando llega al rancho al final, el muchacho está hecho un churrasco. "¡Vieja atorranta!", le dice Dios, "Acá nomás te convierto en pajarito". Y sale volando la Durmisa "¡Crespín...! ¡Crespín...!" para toda la eternidad. (Kartun, 1993: 221)

La leyenda deja de tener aquí un valor indicial de lo nativista y pasa a ilustrar simbólicamente la relación entre Pacheco y Nico. Esta capacidad simbólica se profundiza cuando en la secuencia 29 (del abandono de Nico) Pacheco huye, diciendo emocionado "Crespín..., Crespín..." La leyenda tiene también valorización dentro de la ideología del texto, ya que se la incluye en la mirada final: en la secuencia 32, inmediatamente anterior a la resolución positiva del conflicto –Nico y Nydia constituyen una pareja– Pacheco repite las palabras de la Durmisa, susurrándolas. Como puede observarse, la movilidad de este signo lingüístico va de lo indicial a lo simbólico, funcionando como leitmotiv significativo.

Por último, encararemos la ausencia de la palabra o silencio y su significación. Hay un uso relevante del llamado "silencio de alienación", cuyo origen ideológico y represivo está claro en la puesta: Nydia lo llena con la palabra fútil, las frases hechas y sus observaciones pueriles.

Tono. Nuevamente es necesario evaluar aquí la diferencia de actuación entre Caicedo y Cruz. En el trabajo de Caicedo el tono alcanzó mayor cantidad de matices debido a que se ubicó dentro de la poética del género. No calcó el rito de su discurso en la sucesión realista de las emociones. Su actuación estaba marcada por las articulaciones convencionales del género. No mezcló, como hizo Lito Cruz, lo discursivo con lo psicológico. Tres matices de su discurso pueden reseñarse así: melodrama, o interpretación "llorada" –en toda la secuencia 28 y en casi todo el texto– declamación –en relación con lo nativista vale como índice de un doble discurso, es decir, de la contradicción entre la enunciación y lo enunciado, de la dualidad moral del personaje–, y comicidad –por ejemplo, en el manejo de los agudos–.

Por el contrario, Lito Cruz trabajó con un medio tono constante, al servicio de la verosimilitud realista.

Mímica. La mímica se centró en el personaje de Pacheco, a la manera del viejo capocómico, con elementos relacionados con la maquieta en la interpretación de Caicedo: la búsqueda del efecto cómico por el lado de la caricatura a través de guiños de ojo o miradas al público, la persecución de un efecto melodramático mediante la mueca –elemento fundamental del gestus social del grotesco– y la impostación sentenciosa. Por su parte, Cruz propuso una mímica de actor realista y, en consecuencia, su mayor preocupación fue nuevamente producir verosimilitud, efecto de realidad, identificar plenamente al personaje con su modelo referencial.

Ademanes. En este código volvió a verificarse la oposición ilusionismo/teatralismo a través de las diversas concepciones de actuación. Lito Cruz propuso sus ademanes como medio de expresión externa del contenido psíquico interior –emoción, reacción, significación– que el cuerpo tiene que comunicar al otro espontáneamente. Por su parte, Caicedo, debido a su técnica teatralista del actor nacional, trabajó con ademanes predominantemente voluntarios, levemente exagerados y ampulosos. Algunos de sus procedimientos fueron la acumulación de movimientos de manos, apartes gestuales, la exageración caricaturesca de los ademanes y la reiteración. Esta técnica expresiva llegó a influir en una actriz de formación clásica como Juana Hidalgo, lo que podía comprobarse en la secuencia 25, cuando intentaba rectificar la decisión de Pacheco parándose en la cama y levantando su pollera con las manos crispadas, grotescamente. Hay que destacar que en este sentido el efecto cómico fue plenamente alcanzado. Los ademanes también se identificaron cómicamente en el recitado que Nicolás hizo a su padre (secuencia 16): Belatti trabajó con la parodia del "ademán interpretativo" propio de las formas remanentes del sistema de actuación del '40, sobre todo de las empleadas en recitales poéticos.

Movimientos. Hubo un trabajo con los movimientos en función determinantemente indicial, por lo cual éstos fueron siem-

pre significativos y estaban indicando aspectos del gestus social del marginal, fundamentalmente caracterizado por su desparpajo y su sigilo, relacionados con su malicia, su astucia, su servilismo y su incapacidad para establecer relaciones de igualdad con los demás. Fue evidente que el director había dividido el escenario en una zona que era centro dramático y otra periférica a éste. La cama y las pertenencias de Pacheco estaban en el medio de ese centro y allí se desarrollaban los movimientos de Pacheco y de quienes querían ser aceptados por él (Nico y Nydia). En la periferia de la acción se encontraban las mujeres, en especial la Paraguaya, que no entraba nunca al centro dramático. Para Nydia, durante todo el espectáculo, ese centro era meramente un lugar de cruce; la única vez que se detenía y permanecía allí desempeñando acciones dramáticas de valor dentro del texto espectacular era durante la mencionada secuencia 25. El código del movimiento fue entonces índice del carácter protagónico del padre y el hijo y del carácter liminar de las mujeres. En los momentos pregnantes, el director imprimió, según convenía, tanto un ritmo de quietud como de aceleración a los movimientos. En la secuencia 25, los movimientos de Nydia Catá se intensificaron, mientras que la 28, por el contrario, uno de los momentos de mayor relevancia desde el punto de vista de la acción, los personajes se hallaban recostados en la cama. Es importante consignar el uso de movimientos coreográficos relacionados con el nativismo: en la secuencia 18 Nico y Nydia bailaban un escondido –de mero valor indicial, nos enteramos de que trabajaban para constituir el trío–; sin embargo, en el final de la obra el baile pasó a ser el símbolo de la unión y, por lo tanto, del crecimiento de la pareja.

Maquillaje, peinado y vestimenta. No se estimó necesario para la concreción del espectáculo –según el programa– la presencia de asesores en estos rubros. Fue evidente que no habían sido considerados elementos relevantes para la concepción de la puesta. Esto se debió a la búsqueda de "lo natural" en virtud del gestus social del marginal: el maquillaje no se constituyó en significante, el peinado era simplemente el que aportaba el cuerpo del actor, sin agregados ni otras elaboraciones. Únicamente en la secuencia 3 el color del pelo de Nydia adquiría cierta re-

levancia, ya que funcionaba como indice en la presentación de los intereses eróticos de Pacheco: "Nico..., me pasa con las pelirrojas (...): Les veo esa piel, esos cabellos rojizos, como el espiritu de una tierra allende el mar, que se me hace irresistible" (Kartun, 1993: 199).

El diseño de la vestimenta, a pesar de la ausencia del nombre del vestuarista, fue relevante. Según el principio de la mutabilidad del signo escénico, el poncho de Pacheco iba sufriendo diversos cambios de sentido en la diacronía de espectáculo, al punto de que puede afirmarse que el director puso fuerza simbólica en la vestimenta. El poncho, que aparecía en la primera secuencia, tenía al comienzo un valor indicial del carácter nativista de quien lo portaba, pero según avanzaba el espectáculo se iba cargando de nuevos semas. Señalaremos algunas secuencias en las que se acentuó su función simbólica. En la secuencia 16, Pacheco, incómodo, le prestaba su poncho a Nico para el recitado. La vestimenta cobraba allí un valor simbólico en torno a las relaciones de hermandad ideológica y diferencias entre el hijo y el padre: por su longitud, le quedaba muy largo a Nico, y era entonces indice de que todavia no había llegado a la madurez y símbolo de su inexperiencia y de su necesidad de tener un padre a su lado. En la secuencia 29, Pacheco abandonaba nuevamente a su hijo: manifestaba en silencio la intención de colocarse el poncho y escapar, sin embargo, se arrepentía, se lo sacaba y "abrigaba" con él "amorosamente" a su hijo que dormía. El poncho alcanzaba así una nueva dimensión simbólica: afectividad paterna, donación de su principal elemento de trabajo, memoria del padre que dejaba como recuerdo un objeto muy querido. En la secuencia 30, en la plenitud patética –como ya se dijo, convencional en la tragicomedia–, Nico rasgaba el poncho y lo tiraba, expresando su deseo de acabar con la imagen paterna y su conjunto de valores. Finalmente en la secuencia 33, mientras Pacheco desaparecía por el foro, Nicolás tomaba emocionado las dos partes del poncho rasgado, le daba una a Nydia y ambos las colocaban en su cuello a modo de pañuelos para el baile. El carácter simbólico otra vez variaba: en primer lugar, la división del poncho planteaba la superación del individualismo y la conformación de un dúo a partir de una relación entre iguales; en segundo lugar, la asunción de la madurez. Los cambios

de vestuario de Nico permitían trazar la evolución del personaje: ingresaba a escena en traje de "partener", con atuendo nativista –botas, faja y chaleco– inmediatamente se cambiaba: las botas fueron reemplazadas por zapatillas, el chaleco desaparecía. Por último, tenía lugar la apropiación simbólica del poncho del padre en la secuencia 33.

Accesorios. La propuesta de trabajo con los accesorios buscó, por un lado, el afianzamiento del efecto de realidad de la puesta, y por otro, la densificación del gestus social del marginal a través de los objetos que constituían su entorno y con los que llevaba adelante sus acciones. El manejo de los accesorios también varió en las actuaciones de Caicedo y Cruz. Por ejemplo, en el arcón donde Pacheco guardaba sus pertenencias Caicedo escondió, con gesto de procedencia sainetera –que evocaba a *Don Chicho* de Alberto Novión– una latita con monedas que se complacía en agitar junto a su oído. Cruz sólo se sirvió del arcón para hacer referencia a los pocos carteles del número nativista. En este último caso el valor semiológico del accesorio fue distinto: se trataba de un signo de primer grado, según la acertada terminología de Kowzan (1970), mientras que en el trabajo de Caicedo el arcón se constituyó en un signo de segundo grado. Los accesorios también cumplían la función de caracterizar el personaje de Nydia. Ese valor estuvo explicado por el mismo personaje: recuérdense sus extensas explicaciones sobre el sentido de su cartera, sus dos pañuelos y su saquito rosado en la secuencia 21. Estos accesorios buscaron acentuar su femineidad en oposición a Pacheco y Nico y trabajaron muy ambiguamente para la producción de sugerencias –nunca del todo confirmadas– sobre la virginidad de Nydia.

Decorado. El director y la escenógrafa, Marcela Polischer, elaboraron la decoración a partir de una concepción mimética, casi naturalista, aunque supieron quebrar su homogeneidad incluyendo algunos elementos de ruptura. Casi la totalidad de la puesta transcurría en la habitación de Pacheco, en la trastienda de una fonda marginal del pueblo de Campana, en la provincia de Buenos Aires. La habitación estaba construida sobre la base de la acumulación casi excesiva de signos de primer

grado, es decir, de valor primordialmente icónico: los objetos de Pacheco se mezclaban con gran cantidad de trastos del depósito del bar, en especial pilas de cajones con botellas vacías. Si bien el decorado en su conjunto actuaba como índice de la pobreza y la marginalidad de Pacheco, se hizo demasiado evidente y redundante lo sugerido por el texto. Pero la función mimética del decorado –sin duda la predominante– fue rota por la inclusión de tres elementos que dinamizaron la producción de sentido escenográfico. En primer lugar, la creación de un espacio en proscenio sin decorado: allí Pacheco saludaba al público del bar donde acababa de actuar (secuencia 1). El decorado se suplió con funciones semiológicas provenientes de la palabra –por ejemplo, se hablaba de mesas–, ademanes, movimientos e iluminación. En segundo lugar, en el cierre –secuencia 32– Pacheco y la Paraguaya aparecían en el tablero de foro: los dos personajes trabajaban gestual y lingüísticamente la constitución de una escenografía similar a la anterior, pero esta vez en Cañada de Gómez, en la provincia de Santa Fe. En tercer lugar, el aprovechamiento de la pared de la sala teatral en foro: se recortó contra los ladrillos, colgada transversalmente, una ventana de vidrios coloreados que sugería la continuidad del espacio de fonda. Estos elementos dieron a la puesta una variedad de matices que la favoreció. El decorado fue más dinámico y de mayor efectividad, superó lo obvio al servicio de la ruptura de la frontalidad y del encajonamiento a la italiana, abrió el espacio y logró multiplicar los puntos de vista. Sin estas marcas de contraste el resultado hubiera sido ortodoxamente naturalista y de escaso alcance.

Iluminación. Casi la totalidad del texto espectacular estuvo trabajada con una iluminación constante de la escena en la que podía discernirse un centro y una periferia. El centro permanecía siempre iluminado, salvo en los cortes entre cada uno de los cuatro momentos dramáticos y las breves secuencias en que la atención se desplazaba a proscenio y a foro. El espacio periférico, que se vinculaba con la extraescena –donde aparecía la Paraguaya–, permanecía casi constantemente en penumbra. La iluminación variaba en las escenas agregadas especialmente para la puesta. Se trataba de una luz puntual que buscaba revelar aisladamente

proscenio y foro. Por primera vez en estos casos, la luz cumplía una función más compleja que la de hacer visibles a los actores, la acción y la escenografía. Sus funciones eran recortar nuevos espacios no explicitados por la escenografía visible –colaborando con la gestualidad y la palabra del actor–, e incluso un tiempo distinto –como en el caso de la última aparición de Pacheco y la Paraguaya– en el foro. La luz alcanzaba un valor semiológico más alto en la secuencia final: no creaba un espacio nuevo en el proscenio, sino que se convertía en índice ambiental y psicológico de la plenitud alcanzada por la pareja.

Música. La propuesta desplazaba las convenciones del texto espectacular hacia las convenciones del realismo poético. La más importante de las marcas señalables correspondía a la presencia del músico Jorge Valcarcel en el escenario, detrás de algunos objetos de la escenografía y focalizable desde distintos lugares de la sala. Su imagen aportaba un significante distanciador: el director se valió de ese significante para poner en evidencia el artificio, para señalar la naturaleza teatral del espectáculo. La música (guitarra y canto) funcionaba como índice ambiental y leitmotiv en los momentos de mayor reafirmación de la búsqueda de identidad de Nico; su entrada en escena, su decisión de quedarse, el recitado y, por supuesto, el final de constitución de la pareja y el encuentro del objeto deseado. La música guardaba estrecha relación con Nico, existía un vínculo metonímico entre música y personaje por el común valor positivo que trascendían. Las conexiones de Pacheco con la música eran dos: el programa radiofónico nativista "La peña del transportista" y sus camelos fragmentarios de canciones populares, especialmente en la secuencia 2.

Ruidos. Su empleo no era relevante ni llegaba a constituir una poética. En virtud de un mayor efecto de realidad, no se omitían los ruidos naturales (agua de la palangana, resortes de la cama, cachetada, pistones, etc.). En cuanto a los ruidos como signos artificiales, había una evidente diferencia entre las representaciones de Caicedo y de Cruz. En el caso del primero, las funciones escatológicas de Pacheco –y esto, nuevamente, se vincula con el sistema del sainete– eran acentuadas por el sonido

(recuérdese en la secuencia 15, cuando Nico impide a su padre salir de la habitación y lo obliga a orinar en una escupidera).

Tiempo. El tiempo objetivo –o tiempo específico de la representación teatral– era de una hora y media, el de la ficción –el universo representado– no coincidía con el tiempo objetivo. La fábula duraba aproximadamente un día y medio entre la llegada de Nico y la constitución de la pareja. Deben además tenerse en cuenta numerosos elementos que matizaban esa uniformidad. Desde el punto de vista del orden observamos un doble manejo de anacronías: retrospectivas y prospectivas. Las anacronías retrospectivas consistían en numerosos niveles de prehistoria sembrados durante todo el desarrollo de la intriga: su valor era eminentemente informativo; por ejemplo, en la secuencia 28, Pacheco recordaba los momentos felices pasados en la pensión de Cangas de Narcea, la "edad de oro" mencionada en la tragicomedia. En cuanto a las prospecciones, eran menos recurrentes, pero una de ellas desarrollaba una propuesta estética valiosa: era la dramatización de una situación futura, cuando en el tablado de foro, Pacheco y la Paraguaya se despedían de su público de Cañada de Gómez –secuencia 32– mientras en el centro dramático la acción continuaba cronológicamente.

En cuanto a la duración, era fundamental el manejo de las elipsis, aun con su débil contenido dramático –únicamente puede destacarse el valor madurativo de la elipsis entre las escenas dos y tres–. El director respetó casi totalmente en el manejo de las escenas la superposición del tiempo de la historia con el tiempo del discurso. Por otra parte, el tiempo subjetivo del espectador es el que capta el ritmo del texto espectacular, la estructuración u organización de la duración realizada con elementos visuales, sonoros y verbales. El tiempo subjetivo modula el ritmo que es captado como medio: intermedio entre ritmo sostenido o intenso y bajo o denso; es propio del drama y de la tragicomedia. Pueden señalarse los siguientes elementos de la modulación: continuidad –la acción no ofrecía interrupciones–, aceleración y desaceleración alternadas en las escenas uno-tres y dos-cuatro respectivamente, concentración –el hecho de que en el personaje de Nico había una evolución casi sin transiciones, de la niñez a la adultez, o la resolución de los conflictos de Nydia y su

padre–, y distensión, con la extensión y la densidad de la mirada final en la escena IV.

Espacio. Desde el punto de vista del espacio escénico –o el espacio perceptible en escena– podían advertirse en el orden diacrónico del espectáculo cuatro unidades: 1) bar, en proscenio, sin decorado, constituido a través de rasgos semiológicos de la palabra, el gesto y la iluminación, 2) la habitación de Pacheco, en un depósito de los fondos del bar, y su periferia, fijados desde el decorado, 3) el bar de Cañada de Gómez, en tablado de foro, nuevamente constituido desde la palabra, el gesto y la iluminación, y 4) una revalorización del proscenio como expansión de la habitación que funcionaba como un espacio "ideal" –en tanto se ubicaban fuera del decorado– que era metáfora de la plenitud psicológica de la pareja.

El espacio dramático –que el espectador debía reconstruir con la imaginación– agregaba al espacio escénico la dimensión de la extraescena: las otras piezas de la fonda, el bar, la cocina, la casa de Nydia, el geriátrico y las peñas en Campana y numerosos puntos geográficos de la provincia de Buenos Aires mencionados: Vivoratá, Ingeniero White, Cañada de Gómez, Dolores, etcétera.

El espacio escenográfico estaba planteado como una escena a la italiana, absolutamente frontal con respecto al espectador. La sala Lorange, construida por el grupo Nuevo Teatro con el asesoramiento de los más importantes escenógrafos argentinos, estuvo destinada desde 1966 a la puesta de espectáculos del teatro independiente. En la actualidad pertenece al circuito del teatro comercial. Tiene 500 butacas distribuidas en 17 filas, escenario de catorce metros. de embocadura por ocho de fondo. Como se ha observado con respecto al decorado, había intentos de ruptura de la escena a la italiana a partir de la iluminación, que rescataba del vacío los distintos ambientes del espacio escénico, aclarando una parte de un escenario múltiple o simultáneo.

Punto de vista. Como ya dijimos, debido a los procedimientos de intriga, *El partener* era un drama de personaje: el espectáculo "pasaba" por el personaje de Pacheco, a pesar de que los

datos provenientes de la sintaxis colocan a Nico como sujeto. Por otra parte, tanto el punto de vista está fijado en la poética de la tragicomedia, como el grado de codificación de la tragicomedia en el teatro argentino actual ya han sido señalados.

Aspecto semántico. En síntesis, autoengaño, inmoralidad, reflexión, tragicomedia, marginalidad dada por ambientes, personajes y extraescena feos; transgresión al realismo, desenmascaramiento... Nos parece importante desentrañar su significado.

Si retomamos el comienzo del análisis, veremos que Kartun reiteró conscientemente en *El partener* ciertos procedimientos deliberadamente ingenuos del tradicional sainete tragicómico y es evidente que puso especial cuidado en no apartarse de su poética. No practicó con el sainete ni la estilización ni la parodia.[1] Es más, trabajó en forma complementaria con su sistema teatral. Lo que sí hizo fue resemantizar la veta que descubriera nuestra tragicomedia. Allí están los Pachecos tan feos como los personajes de *La chusma*, *La familia de don Giacumín* o *Don Chicho*.

En cambio, tanto los personajes como la audiencia de *El partener* vivíamos en un país que había sido tempranamente derrotado y que miraba azorado lo poco que se había podido construir a partir de aquél pasado prometedor. Si bien básicamente esta obra decía lo mismo que su modelo –se hablaba de la impostura del hombre común en una sociedad que no sólo no le permitía mejorar, sino que lo había obligado a adaptarse a ella para poder sobrevivir– la diferencia estribaba, como se vio, en el tiempo transcurrido. Aquellos personajes, aquella audiencia de las primeras décadas del siglo XX en el país, estaban en trance de perder la esperanza de vivir mejor, de hallar un lugar en el mundo. Tanto Nico –como todos nosotros– tenía la necesidad de dejar de vivir mal, de tener un padre respetable y un proyecto de vida. El reclamo ideológico del receptor de 1988, la penuria de ese momento, fue quizás lo que facilitó la decisión de Kartun de agregar la última escena. Había una comunidad de receptores que no podía vivir sin esperanza, porque tal vez era lo único que les quedaba.

En síntesis, *El partener* fue una instancia más dentro del redescubrimiento de la tragicomedia, una instancia que implicó una polémica abierta con el sistema teatral del '60. Al respon-

der a lo finisecular, la pieza se oponía a la textualidad anterior, que todavía hoy mantiene una posición hegemónica dentro del campo intelectual, tanto que sus principales figuras siguen manteniéndose en su centro.

El partener puso en escena, hizo circular nuevamente, procedimientos contra los cuales se había alzado la modernización que encarnó el '60 como el absurdismo, el realismo reflexivo. Creyó que no sólo los problemas de la clase media debían ser debatidos en la escena y que la problemática diversa debía ser encarada a partir de textualidades finiseculares. Al comenzar la acción, por ejemplo, la familia hace rato que estaba deshecha. A Nico sólo le queda formar la propia familia, dejar la intemperie.

El proceso de recepción-comunicación

La investigación teatral argentina recién ha comenzado a adentrarse en los estudios de recepción del espectáculo. No hay todavía análisis orgánicos de alcances tan vastos como algunos realizados en Europa.

Por nuestra parte, manejamos los datos de una encuesta realizada en el marco de nuestra cátedra de Historia de Teatro Latinoamericano y Argentino relativa a los productores de la puesta de *El partener* y al público asistente al espectáculo, en tanto que para el trabajo con relación a la crítica especializada nos atuvimos a los materiales de nuestro archivo.

Encaremos en primer lugar la concretización directorial. La génesis del acercamiento de Omar Grasso a esta obra –según los datos de la encuesta– estuvo en la calidad estética del texto y en su dimensión ideológica, sus vínculos con el tema de la búsqueda de identidad. El hecho de considerar ligados íntimamente la fábula de *El partener* y el contexto sociohistórico argentino contemporáneo a la puesta lo condujo a un tratamiento del texto espectacular según la poética realista, matizada con algunos elementos teatralistas pertenecientes al realismo poético. La situación de que el realismo estaba entonces en el centro del campo intelectual, más que como una convención, como "la forma de hacer teatro" en nuestro medio, hizo seguramente que Grasso confirmara en el contexto espectacular su punto de vista. Esta decisión se vio refrendada por la poética actoral de la

mayoría de los intérpretes, adscriptos a formas stanislavskianas de actuación, salvo el caso de Franklin Caicedo, quien aportó al espectáculo la ya mencionada serie de procedimientos y artificios propios del actor nacional.

En cuanto a la concretización espectatorial, no llegó a cubrir las expectativas económicas que la producción y los actores habían puesto en ella. Es interesante la observación de Willy Wullich, jefe de producción de la obra:

> El público de teatro es un público más bien intelectual, que busca textos de mucho peso, o si no, textos totalmente frívolos. Yo creo que si el hombre de pueblo tuviera un mayor acceso al teatro, aunque no hubiera visto muchas obras antes, se sentiría identificado con *El partener*. Lo que pasa es que no sé cómo se hace para traer a ese hombre de la calle al teatro. Creo que piensa, desgraciadamente, que todo esto le es ajeno, que es aburrido y, por lo tanto, no viene. Y los intelectuales del teatro tienen problemas con esta pieza. Entonces, está pasando con este espectáculo que no tiene un público a quien dirigirse, y si lo tiene, aparece como estrecho, limitado. Es realmente contradictorio lo que pasa con *El partener*, porque en general, la cosa es más compacta: o no gusta para nada, y la gente sale insultándote, o realmente le gusta a todo el mundo. Acá no pasa ni una cosa ni la otra y nos cuesta instalarnos en una media razonable de espectadores.

El público que asistió a las funciones –según los datos de la encuesta– pertenecía en su mayoría a la clase media, de extracción profesional o estudiantil, de una edad promedio de treinta años o más. En general, hubo que concordar con Wullich: entre los encuestados había opiniones encontradas con relación al espectáculo. Sin embargo, prevalecieron los puntos de vista positivos, a partir de una lectura basada en lo sentimental. Desde el punto de vista ideológico, se verificó un tipo de relativismo parcial; la mayoría realizó una lectura de la fábula concreta, sin acceder a la dimensión metafórica de la situación sociohistórica argentina.

En cuanto a la respuesta de los críticos, de los ocho comentarios analizados surgieron dos ejes de lectura comunes a to-

dos ellos: el aspecto contenidista y el valor de la actuación. Con respecto al primero, pudimos advertir dos líneas divergentes: la que conectaba el mundo representado con la serie social –la realidad argentina contemporánea y marginal– y la que la juzgó como un espectáculo de conflicto universalista. La mayoría de las críticas no incluyó la obra en el sistema teatral argentino –no la situó dentro de la historia interna de nuestro teatro– a excepción de Nina Cortese, que la ubicó dentro de "la mejor tradición del teatro costumbrista argentino", y Blanca Rébori, quien señaló lo tragicómico del texto. Por otra parte, la crítica la vinculó con la producción anterior de Kartun y la consideró una obra de calidad. Únicamente tres críticas hicieron objeciones al texto: una de ellas, totales, y las otras dos, parciales, relativas al alargamiento gratuito de la obra y a la falta de "crescendo" dramático.

Estos datos pueden reformularse productivamente a partir de la sistematización de la teoría de la recepción de Jauss (1976). En su primera tesis, Jauss define el proceso de la comunicación como el encuentro de dos historicidades: la del espectáculo y la del espectador. Es necesario entonces determinar desde dónde se ha leído la obra. En este sentido pueden discernirse dos grupos, tanto en el público como en la crítica: quienes se colocaron ante el texto espectacular como ante una expresión universalista, y quienes lo hicieron intentando descifrar una clave del contexto sociohistórico nacional. No se constituyó en la mayoría de los casos una lectura a partir de las convenciones estéticas de *El partener*. Esto es aplicable a partir de la tercera tesis de Jauss: "Distancia estética (es) la distancia existente entre el previo horizonte de expectativas y la aparición de una nueva obra cuya aceptación puede tener como consecuencia un cambio de horizonte" (174). Creemos que el texto tenía una gran capacidad de cambio de horizonte. Es por esto que destruyó muchos horizontes de expectativas, tanto en la crítica como en el público. El horizonte de expectativas de nuestro campo intelectual correspondiente al teatro, como ya se dijo, seguía apegado a la norma estética del realismo, o en otros casos, a las denominadas experiencias de vanguardia. Como ya hemos observado, Kartun trabajó con artificios incluidos dentro de lo finisecular desechados por lo moderno, encarnado por el microsistema teatral del '60.

Al mismo tiempo, Jauss explica en su cuarta tesis que toda obra es una respuesta a la pregunta que le formula su época. Creemos que en este caso la respuesta –tanto en su dimensión de texto espectacular como de texto dramático– nació del interrogante planteado por el incierto destino social, histórico y político de grandes sectores marginales del país a fines de los 80. La respuesta de *El partener* se explicitó en la alegoría: la madurez, el logro de la identidad y la unión de iguales en un sujeto colectivo.

Comparten el mismo valor tanto para la serie estética como para la serie social.

3. *Postales argentinas*: un nuevo sistema teatral entre el cambio y la tradición

Para nosotros el teatro de resistencia lo es contra la cultura oficial y su movimiento irradiador que tendió a absorber y neutralizar la modernidad del realismo reflexivo y la neovanguardia de los '60. Pretende la deconstrucción del texto espectacular de este modernismo ya domesticado. Trata de crear un modelo teatral nuevo, a partir de la experiencia, que considera fracasada, de la modernidad marginal latinoamericana. No pretende la ruptura con el sistema teatral anterior, sino que, dentro de él, propone una manera diversa de hacer teatro, sin dejar de lado los modelos del pasado.

Un texto paradigmático de este modelo es Postales argentinas,[2] *del cual nos ocuparemos, y su descripción, interpretación y recepción serán la parte central de esta parte del trabajo, ya que, en nuestra opinión, su aparición representó un cambio fundamental en la concepción teatral latinoamericana, en cuanto a las técnicas y el concepto de representación. Comenzaremos por describir brevemente el panorama general del teatro en Buenos Aires en el momento de su estreno y, finalmente, ubicaremos a Postales argentinas, dentro de las tendencias generales del teatro contemporáneo a su puesta.*

Panorama general del teatro en Buenos Aires

En las manifestaciones artísticas el presente tiene siempre un espesor, una entidad que va más allá del instante. Es por eso que para llegar a describir lo que denominamos teatro de resistencia a la modernidad primero debemos exponer la situación

de nuestro teatro en el momento en que se puso en escena *Postales argentinas* (Pellettieri, 1991).

Si hacemos un corte sincrónico en el eje diacrónico del teatro nacional, alrededor de los años '70, se puede observar que se impuso como norma estética un proceso de ensayos, una concepción general del espectáculo que giraba alrededor del canon realista-strasberiano (Pellettieri, 1990c: 78-80).[3] En esos años había fructificado el proceso iniciado a fines de los '50, todavía en el seno del teatro independiente. La introspección, la identificación actor-personaje, el método de las improvisaciones y, sintetizando, el concepto de verdad escénica, pasaron a ser norma a partir de puestas como *Soledad para cuatro* (1961, de Ricardo Halac con dirección de Augusto Fernandes). Realizadores como este último, Carlos Gandolfo, Agustín Alezzo, se formaron bajo la tutela de la pedagoga Hedy Crilla y concretaron una nueva poética de la puesta realista en la Argentina que estuvo lejos de cristalizar y evolucionó durante más de dos décadas.

En los '80, todavía el realismo era la tendencia dominante en la puesta en escena y se pueden clasificar los textos espectaculares en tres tipos diferentes de actitud frente al mencionado canon. Entonces se pueden considerar los significantes y los significados escénicos a partir de su mayor cercanía con relación al modelo base.[4]

Las puestas que se presentaban como continuadoras del realismo canónico de los '70

Eran las técnicas escénicas y actorales que mencionamos anteriormente, "continuadas" a través de procedimientos que no las alteraban ni estética ni ideológicamente. En este primer caso la intertextualidad fue el resultado de la inclusión voluntaria de distintos textos espectaculares en el sistema viejo, recreando algunos artificios menores. Para esta tendencia, las puestas realistas del '60 y del '70 no eran extrañas, como sí lo eran para las estilizaciones y las parodias. Mantenían lo que podríamos denominar una tradición realista, una relación afectiva, una ideología estética común.

Hubo una serie de textos que resumieron de manera más ortodoxa esta poética. En ellos no sólo se dio lo que Jakobson denomina reglas obligatorias del modelo, sino también las reglas

opcionales. Es el caso de *Gris de ausencia* (Teatro Abierto '81, de Roberto Cossa, dirección Carlos Gandolfo), que llevó a términos extremos el "choque" de una interpretación y concepción general realistas, contra los procedimientos dramáticos teatralistas provenientes del intertexto del sainete. El resultado fue que estos últimos se transformaron, se conceptualizaron.

En boca cerrada (1984, de Juan Carlos Badillo con dirección de Agustín Alezzo) fue el caso más claro de ortodoxia realista (texto dramático y texto espectacular, absolutamente identificados con la propuesta). En ella, la introspección como principio constructivo, la identificación actor-personaje y el principio de verdad escénica aparecieron absolutamente en el "cómo significa" y el "qué significa" del espectáculo. La ilusión de realidad estaba totalmente lograda.

En síntesis, apareció una serie amplia de significantes escénicos que marcó la mencionada continuidad: un respeto total por el ilusionismo, una disposición por darle al espectador una sensación completa de realidad, que se logró a través de la "verdad" de la concepción de la puesta y se basó en la profundización de las relaciones de los personajes, a lo que se sumó el respeto por el desarrollo coherente de la acción y el comportamiento no mecanizado de los actores. Algo similar pasaba, con variantes, con la escenografía (iluminación, maquinaria, utilería): respondía fielmente a la convención del público como cuarta pared. El rol del director en la puesta en escena realista argentina de los '80 era el de ordenador de la acción y concretaba en la mayoría de los casos una puesta clásica, poniendo en escena la virtualidad teatral del texto dramático, actualizaba lo que se hallaba implícito en él. La extraescena era igualmente realista, los personajes entraban a la escena desde un mundo ideológicamente cercano al del espectador.

Es decir, el desarrollo dramático estaba al servicio de la tesis realista y la escena, como afirma Krysinski (1989: 9-32), era una "transformación" del mundo mítico del espectador lo suficientemente referencial como para que éste la reconociera como imitativa.

Puestas que estilizaban los modelos realistas

De esta ideología estética fueron buenos ejemplos las realizaciones de dos prestigiosos directores, Laura Yusem y Jaime

Kogan. Estas estilizaciones han tomado para su discurso teatral algunos aspectos de los artificios del realismo, pero con una funcionalidad diversa. Los han utilizado como algo ajeno. Un intertexto estético-ideológico que incluyeron en sus puestas en escena con el fin de lograr "sus propias aspiraciones estéticas" (Bajtin, 1986).

En general, como ocurre con toda estilización, estos directores variaron muy poco la ideología estética precedente: interpretación, proceso de ensayos y puesta en escena de acuerdo con el sistema Stanislavski, pasado por la óptica psicologista de Strasberg. Incluso, en más de un aspecto llegaron a ser extremistas en el uso de sus técnicas.[5]

Su concepción respondía a la mentalidad convencionalizadora de los ideales del viejo teatro independiente histórico argentino y del realismo del 60. Se identificaba con el "teatro serio", portador de una alta referencialidad que le otorgaba una débil importancia estética al humor, al que consideraba un recurso fácil, casi demagógico.

A nuestro juicio, los directores mencionados propusieron una refuncionalización convencionalizadora, a veces estetizante, del desarrollo dramático destinado a probar una tesis que seguía siendo realista. Lo hicieron a través de un simbolismo casi siempre imaginativo, algunas veces pueril, pero siempre convincente para el horizonte de expectativa del público informado sobre la modernidad y su crisis, el marxismo, el psicoanálisis, los intertextos del teatro y del arte europeos y "experimentales".

No había transgresiones al canon mencionado al comienzo del trabajo, pero sí focalizaciones, amplificaciones, intensificaciones en todos los niveles del texto espectacular.

a) Focalización de los artificios de la intriga a nivel del "uso" escénico. Se identifica con lo que, sin demasiada justeza, podemos denominar la manera de narrar de un director. Había en esta transición al teatralismo un fortalecimiento del cuidado de lo estético, que permitió hacerle notar al espectador, en algunos momentos de la representación que "estaba en el teatro", que percibía una ficción. Era la denominada "denegación", que estructuraba, por ejemplo, la puesta de *Galileo Galilei* (1984, de Bertolt Brecht con dirección de Jaime Kogan). Dentro de este procedimiento de focalización se puede incluir la intensificación

de lo irracional a través de la palabra, el gesto, el movimiento de los actores, una especie de moderada contradicción entre lo que se hace y lo que se dice en escena. Era lo que ocurría en algunos momentos de un texto espectacular ya canonizado por la crítica periodística argentina, *Boda blanca* (1980, Tadeus Rózéwicz con dirección de Laura Yusem).

b) Amplificación del conflicto central hasta otorgarle casi un nivel simbólico. De ese modo, se conseguía en la mayoría de las puestas de Yusem y Kogan una muy interesante y productiva universalización de la relación entre los personajes. Esta universalización se alcanzaba, casi siempre, a través de la dialéctica del dominador y el dominado, como también de una escenografía anclada en claves que gozaba con lo geométrico.

c) Intensificación de la ambigüedad de los significantes a través de la relativización de los encuentros personales –artificio central del drama realista reflexivo, que consiste en el hecho de que los personajes "fracasen" en su tentativa de no decirles su verdad a los demás y produzcan los climax de la intriga–, que son estilizados por la ironía o la búsqueda, a veces casi gratuita, de la crueldad. Esto último era casi un "tic" en Yusem. *Pablo* (1987, de Eduardo Pavlovsky) fue un buen ejemplo de la pretensión de incluir al espectador en el "encuentro", de derribar la cuarta pared por medio de una peculiar construcción del espacio escénico y una exasperación de lo biográfico y lo confesional. A nuestro juicio, fue uno de los trabajos más ambiciosos de la directora.

d) Búsqueda de un efecto distanciador en el receptor. Lo señalado hasta aquí pretendía que el público cambiara su actitud como receptor. Todos sabemos que nos gusta que delante de nosotros se generen hechos que despierten nuestra emoción. Este tipo de puesta intentaba limitar la idea del teatro como pura comunicación. Lo expresivo se convertía así en un hecho por lograr, como ocurrió con el mejor exponente de esta tendencia, *Marathon* (1980, de Ricardo Monti con la dirección de Jaime Kogan).

e) De lo dicho se desprende que ante este tipo de espectáculo el receptor "debía trabajar" un poco más durante la visión del espectáculo, contribuir a llenar algunos "lugares de indeterminación" que éste presentaba. Estos lugares casi siempre estaban limitados a lo psicológico, lo cual se advierte en las puestas de la

dupla Gambaro-Yusem, por supuesto en la etapa realista crítica de la primera: *La malasangre* (1982) y *Antígona furiosa* (1988).

f) Estos procedimientos, estos pequeños cambios de funciones realizados al género canónico delataban un predominio del director-creador por sobre el texto dramático, que era, en la mayoría de los casos, sólo un punto de partida para la posterior concreción del texto espectacular, lo que denominamos puesta clásica, no ortodoxa. El director "mostraba", no "marcaba" las situaciones y los personajes; junto con el actor "alteraba" el texto creativamente. No siempre los resultados logran alcanzar la misma productividad; hubo puestas en las que se concibió esta "transformación" en las que el intento fracasó o, por lo menos, estuvo por debajo de lo que el texto dramático "quería ser". Fue el caso de Jaime Kogan con *Pericones* (1987, de Mauricio Kartun), en el que el director convirtió un texto que se anclaba en lo finisecular como pura continuidad, un texto de humor directo, casi popular, en una puesta en escena "seria", psicologista, metafórica.

Puestas que parodian los modelos realistas

La parodia se relaciona con la intertextualidad, pero rompe con el modelo. Se apropia de sus convenciones y las hace estallar, para otorgarles después una orientación absolutamente ajena. Entra en polémica abierta con ellas, ya que sus propósitos estético-ideológicos son totalmente opuestos (Bajtin, 1986: 270-272).

Esta parodización del realismo presentó en los '80 diversas formas: puestas que tenían su origen estético e ideológico en la neovanguardia de los '60, refuncionalizadas por procedimientos propios del teatro finisecular –especialmente las del director Alberto Ure–; puestas que intentaban ubicarse como continuadoras del teatro finisecular, cuestionando la modernidad del realismo y ubicándose voluntariamente dentro de la tradición teatral argentina –*El partener* (1988, de Mauricio Kartun con dirección de Omar Grasso) e *Y el mundo vendrá* (1989, de Eduardo Rovner con dirección de Osvaldo Pellettieri),[6] puestas herederas del varieté y la revista porteña en su mezcla con el teatro mensajista –su paradigma fue *Salsa criolla* (1984, libro, dirección y actuación de Enrique Pinti)–; puestas de lo que se ha denomi-

nado, sin demasiada precisión, "teatro joven" –fueron muy numerosas, entre ellas podemos citar *La culpa de la más fea*, (1990, por los Melli) y *Macocos, mujeres y rock* (1990, por Los Macocos)–; performances que estimulaban al espectador, sin apelar a la palabra, explorando las posibilidades del espacio en que se movían; su objetivo era causar un impacto visual y acústico –*La Tirolesa/Obelisco* (1989, por La Organización Negra)–; puestas propias de lo que denominamos teatro de la resistencia.

Estos textos, de distinta manera y en distinta medida, expresaban la mecanización, la automatización, la ineficacia y, por lo tanto, la inactualidad de la puesta realista como continuadora del realismo canónico de los '70. Ciertos procedimientos que mostraba el verosímil realista –basados en la verosimilitud de la opinión común– no creaban sensación de "verdad" en los receptores, ya que se habían reiterado y cristalizado en los '80. Las prácticas propias de la televisión, el video, el cine y los espectáculos multimedia, han tornado casi inverosímiles para la competencia espectatorial que manejaba a fines de los '80 la "doxa" u opinión común, los supuestos realistas a los que nos referimos.

Es evidente que la puesta realista como pura continuidad encarnaba un discurso viejo, que sólo fue posible en épocas no críticas de nuestra sociedad, cuando ésta tenía valoraciones ideológicas comunes para entender el país. Estas certidumbres hoy se han derrumbado. El espectáculo escénico se encuentra como los receptores argentinos: a la intemperie, a la búsqueda de una nueva morada. Precisamente, hemos elegido el teatro de resistencia por ser el que mejor expone esta situación proponiendo un cambio de paradigma para el teatro argentino.

Postales argentinas: un nuevo paradigma

En este apartado haremos la descripción de *Postales argentinas*. Comenzaremos describiendo otro tipo de puesta paródica cuestionadora del realismo canónico –la propuesta de Alberto Ure–, para observar más claramente de qué manera el texto espectacular traspasó ese límite. Veremos que no sólo polemizó con el discurso anterior sino que también propuso una manera diversa de entender el teatro, dio a conocer una nueva ideología estética.

Puestas que tienen su origen estético e ideológico en la neovanguardia de los '60, refuncionalizada por los procedimientos del teatro finisecular. El caso Ure

La utopía de la neovanguardia de los '60 fue construir una puesta autorreferencial. Los textos espectaculares de Jorge Petraglia de las obras dramáticas de Griselda Gambaro capitanearon la revuelta contra el orden realista. Esta tendencia, de la que fue "autor faro" el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella, que dirigía Roberto Villanueva (Pellettieri, 1990c: 75-79) reivindicó al teatro como pura convención, afirmando en las puestas y en los metatextos que de ellas se conservan que la especificidad de la escena era la infracción a la convención, a la norma.

Entre los nuevos directores que se acercaron a sus propuestas de una manera más o menos variable con relación a esta ideología estética se encontraba Alberto Ure, quien en dos puestas memorables –*Palos y piedras*, 1967, creación colectiva, y *Atendiendo al Sr. Sloane*, 1968, de Joe Orton–, comenzó una carrera que prometía ser importante, pero que luego abandonó. Después de algunos años la retomó, y llegó a ser el director más caracterizado de esta suerte de búsqueda de síntesis entre los artificios de la neovanguardia y lo anacrónico como procedimiento.

Algunas de las puestas más importantes de este subsistema fueron *Telarañas* (1985, de Pavlovsky con dirección de Ricardo Bartís); *El sillico de alivio* o *El retrete real* (1984, de Bernardo Carey con dirección de Lorenzo Quinteros), y un número considerable de puestas de Ure, entre ellas su versión de *El campo* (1985, de Griselda Gambaro), *El padre* (1988, de August Strindberg) y *Antígona* (1989, de Sófocles).

El mejor exponente de esta actitud de búsqueda fue *Puesta en claro* (1986, de Griselda Gambaro), pues en ella convergieron –mezcladas, unidas, fusionadas estéticamente– las dos tendencias, a diferencia de la dispersión que se aprecia en otras puestas de Ure.

En esta puesta, Ure aceptó ciertas convenciones "de oro" de la neovanguardia, que lo marcaron para siempre: el teatro como hecho lúdico; las continuas transgresiones al realismo; la virtualidad del espacio teatral al que aceptaba como constituido en

cuanto el actor lo convertía en lúdico al poner en marcha su actuación; el sentido contradictorio o la ambigüedad del signo escénico; el vestuario y el maquillaje autorreferenciales; los gestos y movimientos de la misma índole o simbólicos; la consiguiente contradicción entre gesto y palabra que quebraba los supuestos del discurso; el humor absurdo o negro alcanzado a costa de las relaciones sociales más preciadas de su público, la clase media, el pasar de la trivialidad al horror sin transiciones; la búsqueda absoluta de la originalidad y de los lugares de experimentación dentro del campo intelectual. En síntesis, la adhesión a una puesta "opaca" con grandes lugares de indeterminación que debía llenar el público; la visión del teatro como un problema a desentrañar por parte del espectador y el hecho de considerarlo un antagonista, preparado para una recepción subjetiva, simbólica.

Ure "usaba" muy bien estos procedimientos transgresores "añejos". Lo único nuevo en la propuesta de los '80 fue el hecho de concretar una nueva transgresión, pero esta vez a través de procedimientos anacrónicos –el anacronismo buscado, que inventaron los surrealistas– propios de la puesta en escena criolla, finisecular. Esta mezcla producía un efecto muy peculiar en el receptor que lo remitía a la sensación de estar observando una parodia múltiple, un espectáculo "ingenuo" y demencial a la vez.

Nos referiremos a continuación a cómo procedía el director en el aspecto espectacular de la puesta a partir de ese método de contaminación creciente. Comenzaremos por la transgresión mayor de Ure, su verdadera audacia: junto al realismo transgredía también el texto de Griselda Gambaro. Tomaba distancia frente a él y reemplazaba la abstracción, una de las características dominantes en todas las etapas del teatro de la autora, a partir de una verdadera acumulación de recursos antirrealistas y saineteros, marginales al discurso del teatro moderno de los '60. El texto dramático era sólo un guión. Ure privilegiaba lo lúdico que era lo propio del artificio escénico del sainete: acababa con la gradación realista –a la que Gambaro se fue aficionando a medida que avanzaron los '70–, lo que producía un efecto de fragmentación.

Además, ese espacio lúdico sainetero, que no aparecía en el texto dramático –caricatura, apartes, morcillas, falta de coherencia en los comportamientos por la búsqueda de la risa, declama-

ción, maquieta, mueca, como efecto melodramático–, conseguía que la parodia a la situación cotidiana tuviera dos direcciones: a ella misma y a la neovanguardia de los '60. La exageración del discurso actoral y el juego denegación-ilusión estaban regidos por lo anacrónico buscado. Algo parecido pasaba con el uso de la letra y la música de tango; en el caso de la primera, se buscaban las más sensibleras, y en el de la segunda, se trataba del tango "El espiante" –que en lunfardo significa el "escape"–, de y por la orquesta de Osvaldo Fresedo. El ruido del tren al partir, con el que termina el tango y finalizaba también la obra, anticipaba el desenlace al comienzo de cada cuadro; aparecía como "preparación" a la manera de las viejas puestas y películas de los '30.

El vestuario se acercaba al realismo, para que enfatizar más la diferencia y también lo hacía de manera anacrónica; lo mismo ocurría con la iluminación: simples lamparitas, "dejaban ver" la acción como lo harían con una cocina de una casa de familia. Esta ambigüedad y la ingenuidad simbólica, son atribuibles a la crítica a lo finisecular, que también fue cuestionado.

Los lugares de indeterminación que debía completar el público eran grandes. Se insistía, como en la neovanguardia, en la búsqueda de una recepción creadora, una suerte de "lector activo" del espectáculo, que lo recreara constantemente. Esa remanencia de los '60 se percibía también en el uso del espacio, que se asemejaba al que proponían los espectáculos del Di Tella en esa década: el público se ubicaba en hileras de sillas que podían estar o no enfrentadas a la escena, lo que dependía del lugar donde se llevara adelante la acción teatral. Por lo tanto, el espacio escénico debía ser reconstruido por el espectador, ya que éste debía elegir para su focalización entre acciones que ocurrían delante y detrás de él.

Todos los cambios de frente ocurrían muy rápidamente. La regla era la simultaneidad para lograr la fragmentación en la percepción del receptor. Además, el espacio escenográfico –que abarca el espacio escénico y el del espectador– era también de características neovanguardistas: espejos, columnas, bancos. El contemplador debía movilizarse de un lugar a otro para "ver" la escena que más le interesara, lo que se ha convertido hace tiempo en una convención en el teatro occidental.

Descripción de *Postales argentinas*

Un buen desembarco para describir esta obra es estudiar su relación intertextual con el tango, más precisamente, a su letra a partir de 1917, con "Mi noche triste", de Pascual Contursi, así como también a su proyección en la vida nacional que expresa un tipo de mentalidad mayoritario.

La modernidad marginal teatral pretendió destruir el pasado y en ese plan se encontraba incluido el tango. Lo intentó mediante una tragicómica intensificación de los opuestos finiseculares del género -bien/mal; pasado/presente; barrio/centro- en textos como *Corazón de tango* (1968), de Juan Carlos Ghiano. Posteriormente concretó también una parodia cuestionadora, en polémica abierta con las leyes y la semántica del tango, en textos como *El viejo criado* (1980), de Roberto Cossa.

Postales argentinas, en cambio, se presenta como una obra que consiguió deconstruir los distintos niveles de texto de la letra de tango en su primera fase o versión –cuyo modelo es la poesía de Evaristo Carriego, los tangos de Pascual Contursi y Celedonio Flores– (Anexo II), que fue la que fijó el género a nivel de la "doxa", de la opinión común. Creemos que el objetivo frente al intertexto tanguero fue el de establecer una relación inmediata, una fusión, que consistió en vaciar su carga sentimental e insertar su discurso en otro nuevo, caracterizado por su mezcla –que incluyó la semántica de la ciencia-ficción con procedimientos periodísticos, artificios del teatro realista, del teatro de Brecht, del absurdo, etc.–, discurso que se caracterizó por su pluralidad de voces.

De los niveles del texto, hemos elegido para analizar el de los procedimientos de la intriga y su incidencia en el denominado aspecto espectacular.[7] En ellos aparece la parodia como principio constructivo. Ella desdobla la reiteración tragicómica tanguera a través de tres procedimientos fundamentales: la exposición del texto parodiado, la inversión de roles y la transgresión de los artificios del género (Hutcheon, 1981).

Exposición del texto parodiado

Postales argentinas -sainete de ciencia-ficción- es, a su manera, una tragicomedia como el texto parodiado, la letra de tango. Al incluirse en la semántica del "ríe hoy que llorarás mañana"

impide que se olvide su relación intertextual con el género melodramático. La intriga expone una típica situación tanguera: el antihéroe sentimental enfrentado a sus amores –su madre, su mujer– representados en el texto por la misma actriz. Advierte "con resignación" que "la vida se va" y no puede alcanzar sus ideales: la coincidencia abusiva lo persigue y su pareja, poco a poco, se torna imposible. Su propia nostalgia irracional hace vivir a Héctor Girardi en total desarmonía con el presente. Quien conozca la letra de tango y haya visto esta obra habrá observado hasta qué punto la reescritura de la letra de tango es puntual. El itinerario decadente del protagonista en sus ocho estaciones lo confirma: sin capacidad para cumplir el mandato familiar de escribir, se encamina a la casa de su madre a buscar ayuda, no la encuentra y se refugia primero en el café y luego en Pamela Watson, su musa inspiradora; luego de una larga temporada de felicidad, la mata, en medio del tedio común. No bien la asesina, comprende que se equivocó y la evoca en cada objeto de la casa. Pamela, como antes la madre, resucita y vuelve a morir. Finalmente, Girardi se suicida, arrojándose al Riachuelo, pero antes viene la consabida queja sentimental:

> Adiós, Pamela, mi pequeña muchacha, mi ilusión, no haberme dado cuenta antes de que amaba... Adiós, madre, donde quiera que esté tu espíritu imbatible. Adiós, Buenos Aires, la Reina del Plata... Buenos Aires, mi tierra querida... Adiós, muchachos compañeros de mi vida... Adiós, cosas muertas... Parto hacia ti, anaranjado mar de Buenos Aires. (Bartís, 1990: 23)

Además, tanto Girardi como su madre y su amada Pamela están amplificados en cuanto a sus rasgos distintivos. Los caracteres genéricos están acentuados: la madre profundiza la posesión de su hijo al punto de pretender hacer el amor con él; Pamela, sus rasgos románticos, y Girardi ve aumentada su ineficacia para pasar las pruebas a las que es sometido en el ámbito de la estructura profunda. Este comportamiento repercute en la intriga: en el tango, la voz narrativa –el yo narrador, absolutamente identificado con el yo actuante– "se entregaba sin luchar". Por el contrario, Girardi desarrolla una intensa actividad para evitar el fracaso,

sin ningún resultado. Se amplifica así la recepción irónica, dual, del texto y se crea un modelo nuevo que se ubica cerca del personaje de tango con el fin de mostrar su diferencia.

Inversión del texto parodiado

En esta teatralización tanguera, el personaje paródico es una imagen deformada del personaje parodiado. A diferencia de la parodia moderna de Cossa en *El viejo criado*, que degradaba la letra de tango, *Postales* se propuso como un homenaje mítico al género. La acción está enmarcada por el motivo de una conferencia, que se constituye en una autorreferencia constante: "Actriz. Continuamos esta noche con el ciclo de conferencias tituladas 'Postales argentinas'. En el año 2046 fueron encontrados en el lecho seco del Río de la Plata los manuscritos que nos permiten reconstruir la vida de Héctor Girardi y su pasión por escribir" (Bartís, 1990: 23).

La acción tiene también una dirección prospectiva: se desarrolla en 2046 y, convencionalmente, la conferencia en la que "Los trovadores del futuro" presentan la tragicomedia de Girardi ocurría en el 3000, cuando la Argentina ya no exista como país. Se invierte así la situación tanguera, que se caracteriza por transcurrir en el pasado, en "la edad de oro de los sentimientos". Esta inversión distancia al espectador, pero homenajea al tango. Su intriga propia del pasado se continúa prospectivamente en el futuro, como ciencia-ficción. Esta inversión repercute en todo el texto, lo resemantiza. El tango fue, como decía Borges, "una fragmentaria comedia humana", y la vida de Girardi se presentaba al receptor "como una colección de fragmentos y residuos defectuosos".

Mediante este procedimiento de la inversión de situaciones y personajes –es evidente también la inversión de la proteica actitud del personaje de tango para producir letras en la esterilidad literaria de Girardi– este texto se convierte en un comentario mítico de un género mítico.

Transgresión de procedimientos

La distancia crítica, la preeminencia del sentido profundo por encima y contrario al sentido primero del enunciado del texto con relación a la letra de tango es considerable, pero se pudo

apreciar más por el procedimiento de la alternancia, ya que en muchos momentos de su desarrollo la pieza era absolutamente coherente con la semántica del texto parodiado. Girardi mata a su madre reiteradamente puesto que ésta resucita varias veces y "la viejita" resulta ser un personaje calculador y siniestro. Aquí, la ironía abarca toda la situación: nadie mata a la madre en un tango y ella es en su universo mítico una viejita "dulce" y "santa".

Sin embargo, el asesinato de Pamela Watson es coherente con la tradición del tango en su primera versión; "A la luz de un candil", de Navarrine y Geronis Flores, y "Dicen que dicen", de Enrique Delfino y su larga descendencia, confirman lo que afirmamos: donde se advertía mejor la transgresión era en el texto espectacular. En él, "lo gestual apuntaba a romper con la metáfora de lo verbal y tomar el sentido verbal de la enunciación" (Giustachini, 1990: 70).

En la teatralización se pudo observar que la actuación de los personajes transgredía el principio constructivo de lo sentimental mediante la caricatura, que comenzaba por el aspecto físico de Girardi –"El actor lleva piloto negro y una nariz postiza exagerada" (Bartís, 1990: 25)–, de la madre y Pamela –"la actriz es una mezcla de manager de boxeo y bibliotecaria, habano en la boca y anteojos postmodernos"(25)– y del bandoneonista, el tercero en discordia que comentaba musical y libremente la acción y tenía "una mueca absurda y el bandoneón desplegado". Y continuaba en el comportamiento de los actores: en todo momento los personajes aparecían estereotipados, manejándose con gestos ampulosos y torpes, en franca transgresión con el universo idealizado del tango. En este sentido, Bartís trabajó con el "gestus social" del actor criollo; su postura, su entonación, su expresión fisonómica mostraban las marcas de un universo social marginal, la huella del sigilo y el desparpajo, esto es: reserva exagerada fusionada y encubridora de un desenfado que rondaba la desfachatez.

Así, la interpretación se convirtió en declamatoria (Giustachini, 1990: 70) lo obvio era potenciado recurso teatral y el chiste y su humor inmediato llegaban a estructurar algunos momentos de la puesta.

Caracteres distintivos de *Postales argentinas*

La propuesta diversa que trajo el texto con relación al teatro argentino de ese momento se sintetiza en el rechazo al texto clásico; la opción por una cultura de mezcla y la semántica del teatro de resistencia:

1) Rechazo a la noción clásica del texto dramático. Y se podría agregar al "texto bien hecho". Tanto, que se puede decir que recién en 1990 hubo un guión que se puede considerar definitivo,[8] ya que se trabajó a partir de la improvisación de los actores, como cuestionamiento a los componentes del acto teatral, a sus roles fijos. Alguien aportó las ideas, otro las improvisaciones y, finalmente, hubo quien lo puso en limpio. Es un texto dramático abierto que reivindica la creación colectiva.

2) Adhesión a la cultura de mezcla. La mezcla, el "collage", el montaje, involucró los distintos niveles de texto desde el comienzo mismo. El drama se fusionó con la narrativa –en realidad el texto es un relato iterativo, en el cual un único discurso evoca una pluralidad de acontecimientos–; la marcación actoral y la puesta en escena se encontraban "situadas entre el melodrama y el absurdo"; la semántica del tango es leída desde la ciencia-ficción, como pura proyección de nuestro presente nacional. Amalgamó discursos diversos, la dedicatoria a "A Pepe Arias, Luis Sandrini y, especialmente, Alberto Olmedo", cómicos no legitimados por el discurso crítico moderno argentino, y su protagonista, Héctor Girardi, es una reminiscencia de Héctor Gagliardi (1909-1971), glosista de tango de las décadas del '40 y el '50 "descalificado" intelectual y artisticamente por las instituciones legitimantes del campo intelectual de la época. Al mismo tiempo ocurre la fusión: Girardi practica mal lo que Borges había inaugurado en la literatura nacional, un discurso artistico de citas.

En realidad esta obra se presenta como un teatro de citas. En el discurso del protagonista aparecen mezcladas, en la misma dimensión, deconstruidas, citas de Perón, Borges, Discépolo, Darío. Todo se iguala y la intertextualidad enriquece el todo. Mediante la mezcla, la escena se muestra como simulacro y no como verdad strasberiana.

De mezcla también era el espacio escénico que representaba la casa de Girardi, la de la madre, la oficina de correos donde él trabajaba, el Puente de la Noria –un arrabal de Buenos Aires– y un cafetín ubicado en ese lugar. Era un ámbito de cruce, un cambalache, donde todo se emparejaba en su deterioro: armarios semidestruidos, mesas y sillas que no se sostenían, diarios apilados. Todos estos accesorios "agregaban sentido", adquirían un carácter simbólico debido a un manejo muy fino de la mutabilidad del signo teatral: por ejemplo, el teléfono con el que Héctor intentaba matar a su madre se convertía luego en una copa de champagne; algo parecido ocurría con los diarios que se convertían en pampeanos –supuesta moneda argentina, resultado del peculiar deterioro de nuestra economía–, después en sábanas, para adquirir al avanzar la obra un carácter simbólico de la decadencia.

Esta actitud no moderna de textualidad de mezcla fue interpretada equivocadamente por una parte de la crítica de Buenos Aires. Se hizo una lectura de *Postales* como texto vanguardista. Esa distancia crítica delataba que aunque la puesta tuvo una acogida entusiasta y se la legitimó inmediatamente, no hubo por parte de un grupo calificado de receptores una hermenéutica interpretativa del texto, una hermenéutica de la comunidad que intuyera la presencia de ciertas obras en lo que luego el teórico denominará género. Nada de eso. Prácticamente nadie hizo alusión a su naturaleza no moderna.

En suma, *Postales argentinas* propuso un discurso de cruce en el cual ninguno de sus componentes era hegemónico y transformó la idea moderna de la destrucción del pasado y sus modelos en una deconstrucción cuyos rasgos semánticos más destacados fueron la ironía y la nostalgia. El texto cuestionó la utopía de la originalidad, no pretendía romper con el pasado, asumía el "pastiche" y estaba lejos de interesarse en incluir el arte como práctica social. La mezcla propuso la supresión de las oposiciones forma/contenido, realismo/formalismo, cultura alta/cultura popular.

Asimismo, desde el ámbito de la recepción le dio al espectador la posibilidad de establecer su propia versión de lo que había visto. La búsqueda de este efecto incluyó la música como procedimiento autorreferencial, generador de imágenes propias, dejando de lado el lugar común de ser el subrayado de la acción y

creador de climas. Sin llegar a la concepción nihilista o deconstruccionista de la comunicación teatral (De Marinis, 1986: 15) expresó un relativismo integral o radical que "relega a un segundo plano los significados teatrales y la comprensión intelectual del espectáculo, privilegiando de una manera unilateral los procesos perceptivos y emotivos de los espectadores..."

3) Adhesión a la semántica del teatro de resistencia (Ballesteros, 1990, y Huyssen, 1988). El espectáculo asumió la cultura argentina como la narración de un mito, a través de un personaje que, como el protagonista del tango, "devora lo que ama", para después idealizarlo nostálgicamente. Esta metáfora de *Postales*, irónica pero melancólica, no rechazaba totalmente al teatro argentino moderno (1930-1983) sino que se constituía en una lectura retrospectiva consciente de sus limitaciones y utopías no concretadas, domesticadas por la cultura oficial. Trabajaba en una constante tensión y fusión entre la tradición y la renovación, a partir de las contradicciones del antihéroe. Se apropió de procedimientos modernos –como la parodia– y les cambió su sentido, su funcionalidad. En el plano de los espacios de representación renunció al "off" Corrientes, compartiendo las mismas salas que los espectáculos convencionales.

Esta obra se inscribe en de la semántica expresada por Nietzsche, basada en el hecho de que el verdadero historiador no es el que habla de lo que ya ocurrió sino aquél que augura lo que va a venir. De esta manera el texto se incluyó en lo mitológico, en lo arquetípico; en él, el futuro alumbraba el presente, creaba su propia referencialidad. En *Postales* no existía, como en la mencionada *Puesta en claro*, de Gambaro-Ure, la intención de instaurar un desarrollo dramático que probara una tesis realista. Sin embargo, el pasado argentino se reconocía en el texto de Bartís, espejado en el futuro, y lo hacía con toda su pobreza y elementalidad. Se refería al mundo por medio de la ficción, pero quería revelarse como una respuesta simbólica a la realidad: la visión de nuestra crisis contemporánea a la puesta.

Si bien otro texto del teatro de resistencia, *Una pasión sudamericana* (1989, de Ricardo Monti), señalaba los orígenes míticos del país, *Postales* mostraba también de manera mítica la decadencia, la pobreza. Precisamente el concepto de pobreza es

el que quedaba más claro después de presenciar el espectáculo. Su elementalidad patética dialogaba con otros grandes momentos del teatro argentino, con las piezas de Arlt y Discépolo. Como en estos textos, todo era pobre en *Postales argentinas*, como nuestra vida en la ciudad.

4) Ubicación de *Postales argentinas* dentro de las tendencias del teatro de los '90. Se puede ubicar al espectáculo en el teatro de deconstrucción. Se trata de una cita del teatro hablado, del teatro decadente, del teatro realista, del teatro, o mejor dicho de la estética de "fin de siècle", del comprometido, del teatro pobre, del teatro social, del teatro del absurdo, del teatro historizante, sin ser nada de esto, sino citas a través de las cuales constituyó por deconstrucción, por montaje, su propio tipo. Era una nueva forma de discurso teatral que no funcionaba como simple cita descontextualizada, sino intertextual, es decir, como deconstrucción del teatro moderno o del modernismo tardío (Brecht, Beckett, Ionesco); el espectador podía tratar de decodificar en forma semántica coherente el texto espectacular.

Postales argentinas era lo que Fischer-Lichte denomina "puesta en escena intercultural", "recepción productiva", "ampliación de código", que tiene por objeto "la revitalización de un código teatral ya existente que no es capaz de solucionar ciertos problemas en su forma actual" (1989: 28).

El cambio que propuso el espectáculo consistió en una modificación productiva de la puesta en escena y tendió a su revitalización. Esta productividad se consiguió mediante lo que la misma autora denomina transferencia de culturas ajenas adaptadas "para enriquecer así las posibilidades expresivas de un código ya existente y aceptado como válido" (Fischer-Lichte, 1985: 12).

En otras palabras, el discurso de este texto vio enriquecido, ampliado, su juego paródico –que como vimos se aplicaba a las puestas que cuestionaban el modelo canónico del realismo de los '70–, con procedimientos y técnicas de la cultura europea contemporánea, sobre todo con procedimientos y parte de la semántica de la posmodernidad y la seguridad de su propia disolución. Creó así una puesta como puro montaje de la tradición teatral argentina que incluyó también la neovanguardia y el realismo reflexivo.

Conclusiones

Este apartado estuvo dedicado a establecer los caracteres distintivos de la puesta en escena del teatro de resistencia, a partir de su modelo, *Postales argentinas*, y su peculiaridad dentro del sistema teatral argentino. Especialmente con relación a otros tipos de parodia a la modernidad marginal latinoamericana encarnada en puestas canónicas de los '70 y su proyección y estilización en la actualidad. Para caracterizar otras puestas paródicas se incluyó la puesta que tiene su origen estético e ideológico en la neovanguardia de los '60 refuncionalizada por los procedimientos del teatro finisecular, cuyo modelo elegido fue *Puesta en claro* de Gambaro-Ure.

Para sintetizar, marcaremos la diferencia de *Postales* con relación a *Puesta en claro*; de esta manera resumiremos la peculiaridad del nuevo modelo:

1) La ausencia de texto dramático previo reemplaza al texto dramático como guión.

2) No hay una búsqueda de la originalidad, al contrario, se adhiere a la intertextualidad, la mezcla, la cita, la ironía, la nostalgia.

3) Puesta autorreferencial en lugar de puesta opaca.

4) La parodia funciona como homenaje y no como degradación múltiple.

5) Transgresión como deconstrucción y no como destrucción moderna del pasado, como "contaminación creciente".

6) La puesta en escena "intercultural", "de ampliación de código", reemplaza a la remanencia de los tics neovanguardistas de los '60.

7) El texto no adhiere a la oposición verdadero/falso, sino a la metáfora mítica, arquetípica: el futuro crea el presente e ilumina el pasado.

8) La recepción como un "relativismo integral" reemplaza a la recepción como comunicación "subjetiva relativista".

Conclusiones generales: el sainete, arte de actor

En primera instancia hay que reiterar que este sistema teatral fue un modelo en variación entre 1890 y 1930. Como el lector habrá podido ver, se produjeron cambios, renovaciones, recreaciones, remanencias, pero a la manera de una "escuela". Se respetaron siempre los elementos constitutivos, sus procedimientos, con cambios de funciones, a veces moderados, a veces intensos. Se puede tratar de dignificar el sainete y hasta cierto punto reformarlo (Pacheco, Discépolo), pero sin perder el contacto con el público que lo sostiene.

Cabe agregar que el histrionismo del intérprete, lejos de marcar su decadencia, fue el mayor elemento de su apogeo, y la base de su éxito de público, que a su vez representó su victoria artística. El actor nacional fue el artífice del género en todas sus versiones. Hubiera sido imposible el sainete como pura fiesta sin Florencio Parravicini, el tragicómico reflexivo sin Roberto Casaux y el grotesco sin Luis Arata.

La segunda conclusión es que el sainete y el grotesco son una especie de "tragedia rehuida" mediante el autoengaño y la venganza. En suma, la claustrofobia con relación al conventillo y en contradicción con la ciudad que atemoriza crearon en el sainete tragicómico y en el grotesco personajes habitados por el ansia de venganza y los predispusieron al crimen y a la autodestrucción –*Los disfrazados*, *Stefano*, *Don Chicho*– a través del ideologema "tenía un tigre adentro". Esto posibilitó un éxito estético no siempre reconocido: la densa gradación de conflictos que más que informar sobre los personajes inestables y patéticos los definía magistralmente. Lo hacía de maneras

distintas, pero sobre todo con la frase "hay que entrar": hay que envilecerse para encontrar un lugar en la ciudad.

Por ese camino, el protagonista se instalaba en la semántica de la queja egocéntrica, que alcanza prácticamente a una parte importante del arte popular argentino (el tango y la gauchesca). Mediante esas ansias de venganza, Discépolo rehuía, negaba la tragedia mediante la desesperación y la crueldad patéticas, sus personajes veían en su venganza un "castigo justo", desechando así sus propias responsabilidades dentro del final desgraciado.

También la familia, así como otros personajes del conventillo, según los casos, se convertía en verdadera productora de quejas que se encubrían por una suerte de ansia de justicia. En lo público y en lo privado el agravio no se perdonaba y era un verdadero motor de la acción. No había tregua que permitiera el perdón o la disculpa. Lejos de ser refinada, la venganza era siempre un agravio que se devolvía agraviando.

Una excepción fue Cremona, indulgente y aspirante a redentor; su profundidad era menor y parecía impostada. Sin duda, el teatro de Discépolo se concretó mejor cuando trató las agresiones y su círculo de humillados y ofendidos. Se puede decir que ésta era una característica moderna de los grotescos, sobre todo su franca y brutal expresión despiadada, sórdida. Los agravios no podían trascenderse ni dominarse.

Frente a la "fiesta" del primer sainete, en el sainete tragicómico y en el grotesco se practicaba una incipiente estética de la crueldad, hecho que sacude al espectador, lo perturba.

Por eso este género en todas sus versiones sigue pareciéndonos el más profundo de nuestro teatro. Por ejemplo, su torpeza coloquial nos parece altamente significativa: en medio de interjecciones, gruñidos y oraciones truncas, todo intento de comunicación se torna turbio, sospechoso en su intención de viabilidad. Su individualidad no encuentra casi nunca el lenguaje adecuado o directamente choca con limitaciones semánticas, por eso se apela a lo gestual y al ya mencionado balbuceo. Los personajes dicen lo que no querían decir y callan lo que debían verbalizar.

Por otra parte, la simultaneidad de lo heterogéneo entre los distintos códigos escénicos intensificaba la mezcla de discursos, tiempos y asuntos diversos. Hubo un evidente esfuerzo de

Discépolo y de los autores más caracterizados para poder darnos en el desenlace un protagonista con la dignidad perdida o en trance de perderse. Por eso en el momento del desenmascaramiento el personaje olvidaba su compromiso con la vida, no visualizaba ningún tipo de futuro, sólo vivía el presente de su duración.

Las ansias de venganza del personaje grotesco y también del tragicómico lo llevaban a la oscuridad, al desorden. La percepción de su duración terminaba por destruir al protagonista. Cuando joven, la realidad se presentaba como un todo coherente; en el momento del desenlace, los años se precipitan sobre él de manera incontrolable, y se reconoce como anciano, cuando ha creído estar en su apogeo. Ya quedaba todo "congelado" en su fracaso.

Como colofón, nos referiremos a los motivos de la decadencia del sainete, a sus intermitencias, al desvanecimiento de su poética como sistema teatral.

Varios fueron los motivos de ese proceso: en primera instancia, la política cultural de los gobiernos nacionales conservador y radical (1924-1940) que querían terminar con el "comercio del teatro" y tomaron partido por un "teatro culto". Con esa finalidad fue creado el Conservatorio Nacional, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro y la Comedia Nacional, instituciones que, según la prensa, iban a "adecentar" el teatro argentino.

Incluida en esa tendencia, la crítica valoraba exageradamente al teatro como hecho literario. Más tarde apareció la crítica moderna (Ordaz y Palazzollo entre ellos) que tomó partido por los autores y actores que militaban en lo que ellos llamaban "teatro de aliento": Miguel Faust Rocha, Angelina Pagano, José León Pagano, Carlos Gustavino, Luisa Vehil, entre otros.

Pero el motivo fundamental de la cristalización del sainete fue su falta de respuesta ante los cambios en la vida de la ciudad, que crearon un nuevo público (los burgueses, hijos de inmigrantes) de clase media. La ideología estética del sainete, su exaltación de la "edad de oro" de los sentimientos, no se adaptaba a los nuevos gustos, ya francamente modernos.

Este contexto llevó a la caída en la remanencia de los actores populares que debieron adaptarse –y algunos lo hicieron muy mal–, al realismo en todas sus formas que se entronizaba en el teatro y en el cine nacionales. Los que pudieron, trataron de "nor-

malizar", "regularizar" sus procedimientos actorales siguiendo las formas triunfantes, pero estuvieron limitados por su origen y por los prejuicios del medio y la moda.

Actores como Enrique Muiño, Luis Arata, Tita Merello, Luis Sandrini, entre otros, resistieron dentro de un espectáculo que poco le convenía a su poética, sobre todo dentro de la comedia asainetada y la comedia blanca y, en última instancia, en el área del drama.

Anexo I

El sainete español y el sainete criollo: géneros diversos

La forma sainete es una constante en el teatro español desde el siglo XIV. Hacia 1870, como reacción nacionalista contra la opereta alemana, se concretó un productivo sistema teatral que llegó hasta principios de siglo (Zurita, 1920, Deleito y Piñuela, 1949).

En nuestro país, como resultado del reclamo ideológico de un nuevo público originado en la inmigración –que deseaba ver en escena un espejo idealizado de su existencia cotidiana– y del estímulo externo (Pellettieri, 1986; Golluscio, 1984) del género español –que puso en marcha nuevamente la tradición sainetera de nuestro teatro, presente desde su mismo origen a partir de *El amor de la estanciera* (c.1793)– se concretó años después –a partir de 1890 y hasta mediados de la década del '30– el subsistema teatral del sainete criollo, con sus autores, sus salas, su público y sus instituciones mediadoras legitimantes: las revistas, la crítica, los premios.

La intertextualidad del sainete español con relación al criollo se ha considerado casi siempre como un hecho y en pocos casos se han comparado y analizado sus variantes textuales o su diverso contenido semántico.

Este anexo trabajará con la historia interna de los dos géneros a partir de su base estructurante común, el principio constructivo de la parodia al costumbrismo y la trama sentimental. Asimismo, pondrá de manifiesto que sus cambios, sus diversas fases (Tinianov, 1968, Fowler, 1971: 202-212, Jauss, 1970: 27-

28 y 31) muestran una parecida intensificación dramática y una problematización del personaje protagonista. Pero también las conclusiones dejarán ver la peculiaridad de ambos géneros en sus diferentes niveles de texto.[9] Esta peculiaridad se hace más intensa y se amplifica considerablemente a medida que pasan de su fase constitutiva a la canónica y se radicaliza hasta tomar caminos diversos al automatizarse y constituir nuevos géneros.

Es conveniente primero recordar nuestra definición de sainete, que concretamos lo más ampliamente que nos fue posible y luego los desarrollos de ambos géneros y los textos-modelo propuestos. En este anexo trabajaremos con ellos y luego expondremos nuestras conclusiones.

Reiteraremos entonces que sainete es una obra predominantemente breve con personajes típicos, en su mayoría caricaturescos –una parodia al costumbrismo– de desarrollo entre jocoso y sentimental con un conflicto concreto, transparente, con una serie de detalles materiales que casi siempre desembocan en una crítica al contexto social inmediato y con un nivel de lengua peculiar de las clases populares. Es decir, lo que ha dado en llamarse carnavalización, especialmente en lo referente a la ausencia de límites entre el espectador y el espectáculo, y a la mostración de la realidad vista de una manera ambivalente. Así, en el espacio de la calle o en el conventillo de Vacarezza o Ricardo de la Vega, o en el casino de provincia de *La señorita de Trevélez* de Carlos Arniches, todo confluye, sin jerarquías: todos los registros lingüísticos e ideológicos, desde las meditaciones sobre el porvenir del mundo hasta el chiste más elemental.

A nuestro juicio, los desarrollos de los géneros han sido los siguientes:[10]

Primera fase, sainete como pura fiesta: en el caso del sainete español trabajaremos con *La verbena de la Paloma* (1894) de Ricardo de la Vega y para el sainete criollo con *Tu cuna fue un conventillo* (1919) de Alberto Vacarezza.

Segunda fase, sainete tragicómico: en el caso del género español, el modelo de farsa cómica o comedia asainetada será *La señorita de Trevélez* (1916) de Carlos Arniches, y del sainete criollo, *El movimiento continuo* (1916) de Discépolo, De Rosa y Folco.

Tercera fase, reversión de la forma secundaria en una versión completamente nueva; se operó un cambio total en la for-

ma primaria. El modelo español es el grotesco trágico *Es mi hombre* (1921) de Carlos Arniches y el argentino *Stefano* (1928) de Armando Discépolo.

Analizaremos la primera versión de ambos géneros, el sainete como pura fiesta. Observemos primero los elementos en común en los distintos niveles del texto:

A nivel de la estructura profunda, el motor de la acción es sentimental. El objeto del héroe es obtener el amor de la mujer querida, y pasar por una serie de pruebas para conquistarla, cosa que finalmente consigue. En ambos géneros las funciones del sujeto también son parecidas: sufrir, luchar, conseguir el amor de la bella indiferente. En el eje destinador-destinatario no aparece lo social: el protagonista es destinado por su sentimiento. En el plano de la intriga o estructura superficial, los procedimientos que se articulan para estructurar los textos están destinados a lograr, a nivel del texto espectacular, el puro espectáculo de manera absolutamente inmediata:

1. Presencia de la música y las canciones como elemento unificador y destinado a otorgarle variedad al espectáculo

2. Textos breves que se caracterizan por concretar una parodia al costumbrismo. Aunque parten de sus convenciones –descripción de tipos, de maneras de ser– luego las intensifican hasta la carnavalización.

3. El rasgo dominante a nivel de los procedimientos de la intriga es sentimental: prima la coincidencia abusiva y el motivo de la pareja imposible hasta el desenlace, y la presencia de un villano ridiculizado. En el desenlace triunfa la justicia poética propia del melodrama; la ética paternalista de los autores premia a "los buenos" y castiga a "los malos".

En cuanto al modo (Todorov, 1975: 58), "el grado de exactitud con el que el discurso evoca su referente", a nivel de la enunciación inmediata –el discurso de los personajes– es obvio mencionar el manejo del idiolecto, tanto que Arniches y Vacarezza han sido señalados reiteradamente por la crítica como "creadores" de vocablos y giros, los cuales luego el pueblo reconocía como propios.[25] Asimismo, en el discurso de los personajes predomina la función emotiva o expresiva. Mediante rasgos lexicales, sintácticos y semánticos se logra el efecto perlocutorio en el espectador. Además, como en todo género popular, es importan-

te la función metalingüística: en *La verbena...* y en *Tu cuna...* hay importante pasajes en los cuales actores se refieren a su propio discurso y al de los demás.

A nivel semántico, partiendo del punto de vista de la poética codificada está clara la intención de no problematizar lo social. En cuanto a su recepción, estos géneros eran percibidos como pura fiesta, como ámbito festival de la vida en el sentido más amplio y desinteresado del término. Su fin era entretener-divertir, identificar-conmover.

Esto en cuanto a las coincidencias, sin embargo, en el plano de la estructura superficial y del modo ya se advierten algunas diferencias que se profundizarán en las fases posteriores.

En el modelo argentino se intensifica la parodia al costumbrismo. Uno de los procedimientos fundamentales consiste en que todos los registros lingüísticos entran en polémica, son agredidos, parodiados por los otros en el diálogo, evitando toda intención ornamental o de estilización. Se produce la polifonía: se entra en relación con lo dicho por el otro y cómo lo dijo.[26]

En el género argentino, el avance hacia un teatralismo radicalizado se advierte también ene el plano de la intriga. Si bien *Tu cuna...* sigue respetando un residuo realista –la escena y extraescena realistas y la causalidad explícita– amplifica, a nivel textual y elocutivo, los tipos de la ciudad a partir del chiste, el procedimiento fundamental del sainete para producir risa. Esta comicidad inmediata, instantánea, concretada a partir de fórmulas convencionales –la expectación defraudada, la comicidad de lo nuevo– acaba con la ilusión de realidad del género original. Entabla una verdadera batalla contra la profundización psicológica de los personajes, lo seduce la inmediatez del espectáculo.

La otra evolución, el otro cambio que propone el modelo argentino es la definitiva inclusión de su poética dentro del drama de personaje, que es quien le otorga sentido al todo, movilizándose en los diversos espacios y haciendo avanzar la acción de manera oblicua hacia el desenlace en cada una de sus intervenciones; su inestabilidad sentimental es el verdadero motor de la acción. El modelo español –aún en sus ejemplos más evolucionados como *El amigo Melquíades* (1914) o *El santo de la Isidra* (1898) de Carlos Arniches, conserva la enorme dispersión

que implica el drama de espacio; es decir, una serie de cuadros o situaciones sentimentales, moduladas por lo caricaturesco y enmarcadas por el ámbito de la vecindad.

En la segunda fase los géneros se problematizan, se convierten en una reflexión que supera la descripción del ámbito festival de la vida de los sectores populares, que es la primera versión del sainete español y del sainete criollo. Este hecho implica la tragicomedia, es decir, una concepción dual de la realidad. En su desarrollo se alternan lo cómico y lo patético. La marca de lo patético es la principal innovación de esta segunda fase: la ofuscación del protagonista lo lleva a la irracionalidad y marca su inestabilidad. En efecto, no hay relación entre el daño y el efecto terrible que causa ese daño en el personaje. El artificio básico del género es la reiteración y su funcionamiento podría sintetizarse en el dicho popular "una de cal y otra de arena".

Son, en mayor o menor medida, comedias asainetadas: un híbrido muy al gusto del público de la década del '10 en la península y aquí. En ellas han desaparecido la música y las canciones y se propone un mundo cerrado (Ingarden, 1971).

Además de estas acentuaciones, se intensifica la modernidad de las propuestas de esta segunda versión del sainete criollo en el plano de la acción, el semántico y en cuanto al efecto que quiere causar en la recepción.

En el plano de la acción hay algo importante: el destinador es ya lo social. La sociedad es quien ha mentido a Don Andrés y le ha dado la misión engañosa de pasar como sea de la miseria a la abundancia. Este hecho repercute a nivel semántico ligando el texto a la serie social. Además, la crítica a un contexto social que alimenta falsas expectativas de súbita riqueza no incluye la moralización, prototípica de la versión española e infaltable en el teatro de Arniches. Hay en el modelo argentino una apertura, destinada a darle al espectador absoluta libertad en la recepción del espectáculo. En autores como Discépolo y sus colaboradores ya había anclado el concepto moderno de la concepción relativista de la recepción teatral.[27]

También con relación al efecto y la recepción del mismo, se puede apuntar una nueva concreción moderna en el sainete criollo: se consigue que el efecto perlocutorio sea diverso en la escena y en la platea (antecedente del grotesco criollo). El dúo

de inventores de *El movimiento continuo* es percibido durante la primera parte como un salvador por los personajes de la escena y como francamente ridículo por parte del espectador.

Decíamos en la introducción a este anexo que al pasar a la tercera fase, es decir, a la constitución de nuevos géneros, se radicalizaba absolutamente la diferencia entre el sainete español y el sainete criollo. Cuando la forma secundaria (la tragicomedia) da origen a formas textuales diversas, operándose una reversión total de la forma primaria (el sainete como pura fiesta), se concretan la tragedia grotesca española cuyo modelo es *Mi hombre* (1921) de Carlos Arniches, y el grotesco criollo con *Stefano* (1928) de Armando Discépolo. Esta diversidad se advierte en todos los niveles de la obra dramática, incluyendo el hecho de que las soluciones del grotesco criollo concretan el primer teatro argentino moderno (Pellettieri, 1989ª). Por su parte, las del género español se incluyen dentro de una tradición textual ligada en más de un sentido al "teatro de humor" que décadas después llevarían adelante Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura. Estos autores también ponen de manifiesto la hipocresía social, el temor a los otros, la exaltación de la bondad, pero, a diferencia de Arniches, lo harán con procedimientos y, sobre todo, una funcionalidad modernos, cercanos al absurdo teatral.

Para aclarar estas conclusiones, mostraremos de manera sucinta algunos de los caracteres distintivos de los géneros nuevos:

NIVEL TEXTUAL	TRAGEDIA GROTESCA	GROTESCO CRIOLLO
Acción	El sujeto lucha contra la sociedad y lo hace por su familia, en la que encuentra consideración y respeto. Está destinado por la sociedad, novedad en su tradición textual. Las funciones del sujeto son simular –intertexto pirandelliano– para alimentar a su familia. Sabe que lleva una máscara social.	Se ha intensificado el drama del personaje fracasado: el sujeto hace tiempo que ha perdido su honra social, está quebrado por el contexto, busca comprensión en su familia y no la obtiene. También lo destina la sociedad, pero él es su principal oponente para lograr su objeto. Querer comunicarse, ser torpe, ser soberbio, resignarse, reclamar amor y respeto. No simula. No sabe que está enmascarado.
Intriga	Presencia de lo sentimental en la construcción del personaje: se sacrifica, lo persigue la "coincidencia abusiva" y el "villano múltiple", pero al final hay "justicia poética". Capta su ridículo. Resulta una estilización del personaje de la comedia asainetada original. Existe la marca pirandelliana: no tiene un yo profundo pero sufre, padece sus acciones y las de los demás. Remanencia del chiste verbal sainetero caricaturesco.	Es ridículo para los demás, caricaturesco. Sin embargo, anticipa al personaje expresionista de la década siguiente en el país: tiene un yo profundo desgarrado. Constituye el cruce del personaje "fracasado" del sistema teatral de Florencio Sánchez y el cocoliche sainetero que lo precediera. Lleva lo patético hasta sus últimas consecuencias, a partir de su inestabilidad extrema. No consigue volver a encontrar su lugar en el mundo. Lo patético encarna el principio constructivo del género. Ídem.

	Género grande, de larga duración. Comedia dramática. Estructura superficial totalmente convencional: principio-medio-fin. Drama de situación: se va rectamente hacia el desenlace. El todo se entrama haciendo evolucionar en escena a los personajes.	Género chico, de breve duración. Trasgresión a la funcionalidad del sainete criollo. Estructura dramática totalmente nueva: trasgresión a la intriga convencional a partir de una larga mirada final. Drama de personaje: el antihéroe grotesco es quien "estructura" la acción. Su nota distintiva es la confusión, este hecho importa más que el desenlace.
Modo	La palabra continúa ligada al referente realista.	Se produce lo que Ubersfeld denomina una reversión de la "modalización del contenido del discurso".[28]
Semántica	Presencia de la moralización. No hay pérdida para el sujeto, sólo una experiencia amarga. Notas distintivas: integración familiar-subjetividad, relativismo con una cuota de optimismo.	No hay moralización. Hay pérdida total para el protagonista. La "tensión entre lo cómico y lo dramático aterrador no resuelta dentro de la obra (Kaiser-Lenoir, 1977: 34) se resuelve con la destrucción total del personaje grotesco. Aislamiento, subjetividad, pesimismo.
Recepción	Identificación compasiva del "héroe imperfecto". Recepción basada en la piedad y en lo sentimental.	Recepción basada en la identificación irónica. Captación del antihéroe.

Anexo II

Evaristo Carriego y el sistema literario de las letras de tango

Así como Rama (1982) expresó con propiedad los caracteres y las convenciones del género gauchesco, podemos afirmar que nuestros letristas de tango asumieron una cantidad de temas comunes y del uso de una determinada lengua literaria también común. Al mismo tiempo, se hicieron cargo de un canal nuevo para que su mensaje poético llegara a un público que, en su mayoría, no era lector de lo que en esa época se consideraba literatura. De modo que inventaron, como sus colegas de la gauchesca, un público y también un medio para llegar a él: la radio, el disco, la presentación personal.

La letra de tango, desde 1917 hasta la actualidad, podríamos decir desde Pascual Contursi hasta Héctor Negro, pero muy especialmente hasta su último período de esplendor –que llega hasta mediados de la década del '50– se presenta como una sistema literario tan rígido que consigue que sólo dentro de sus convenciones las obras mantengan su vigencia y verosimilitud.[29]

Desde la época de la denominada primera generación –Pascual Contursi, Celedonio Flores, José González Castillo– los poetas del tango trabajaron invariablemente con procedimientos que el sistema literario culto había desechado y reemplazado por otros. La creación de estos artistas marginales consistió en proponer y concretar un cambio de funciones que producían dentro del texto canónico de la denominada poesía culta. El caso del modernismo es paradigmático: es sabido que a fines de la década del '10 este movimiento y la poesía sentimental de Evaristo Carriego ya le decían muy poco a los sectores cultos que leían poesía. Sin embargo, Con-

tursi y Flores incluyeron su obra tanguística dentro de la intertextualidad de Carriego y convirtieron los textos del poeta de Palermo en verdaderos generadores de nuevos textos, constituyendo la convención tanguera, fijando sus normas, de modo que Carriego continuó siendo el modelo hasta muy avanzada la década del '50.

El sentido de este anexo es analizar la poesía de Carriego, observar la evolución de su obra hasta "La canción del barrio", en la que sintetiza el modelo poético del que se valieron los letristas del tango, señalar qué adaptaron éstos del modelo anterior para crear uno nuevo y analizar su evolución posterior hasta la poesía de Homero Expósito.

Hay una serie de características de la poesía de Carriego sobre las cuales la gran mayoría de la crítica coincide y que son: una, la teoría de las dos vertientes en su obra, una modernista, influida por Almafuerte –que incluiría la mayor parte de su libro publicado en vida, Misas herejes, de 1908– y la otra, la que marca el inicio de una sensibilidad muy especial en nuestra cultura. Esta última tendencia, sin omitir lo modernista, se pliega a una suerte de sencillismo, de prosaísmo sentimental que se caracteriza por descubrir el barrio y su quehacer (la sección cuarta de Misas herejes, "El alma del suburbio" y los denominados "Poemas póstumos", especialmente los incluidos en la mencionada "La canción del barrio").

Nos interesa señalar la evolución que se extiende de "El alma del suburbio" a "La canción del barrio". En primera instancia, se podría hablar de una moda literaria, de una serie de poetas que, de vuelta de la aventura modernista, comenzaron a mirar a su alrededor.

Alguna vez historiamos esta evolución en poetas como Enrique Banchs, Leopoldo Lugones en Lunario sentimental (1909), Manuel Gálvez, Ernesto Mario Barreda, Mario Bravo y otros. Quizás el primero que prueba una estética sencilla es Enrique Banchs en 1907, al publicar Las barcas, un texto fuertemente caracterizado por el simbolismo que, sin embargo, incluye una serie de poemas que anticipan al Carriego de "El alma del suburbio".

Dice Banchs en "Rincón de patio": "Chorrean las macetas recién regadas/ la pared envejecida donde el mocoso/ ha escrito un comentario libidinoso/ bajo la indiferencia de las miradas".

Un año después, el que se propone describir lo inmediato es Carriego en "El alma del suburbio". Ha atenuado algo el simbolis-

mo, trata de comprender a los personajes del arrabal, a veces lo logra, pero todavía no encuentra el lenguaje literario ni el punto de vista adecuados. Se puede decir que una excesiva emoción oscurece la nueva estética que pretende el poeta. Esto que afirmamos se puede apreciar en la forma con que remata un poema hasta ese momento logrado como "El alma del suburbio", con cuatro versos que están muy por debajo de los anteriores: "¡Allá va el gringo! Como bestia paciente/ que uncida a un viejo carro de la Harmonía/ arrástrase en silencio, pesadamente,/ ¡el alma del suburbio, ruda y sombría!" (1968: 61).

El gusto por el barrio, la tentación por sentir lo pequeño, lo rutinario (que a veces le juega malas pasadas al poeta de Palermo) era, como dijimos, una tendencia estética de moda en la época. Pero Carriego, a diferencia de los nombrados anteriormente, encuentra en esta moda su propia voz. Quizás quien ha sintetizado mejor esta evolución es Borges, cuando afirma que: "En vez de amplificar cada día su campo de observación, Carriego parece complacerse en reducirlo: –Me basta el corazón de una muchacha que sufre –dijo cierto día en el calor de una discusión". Paralelamente se producen dos fenómenos dentro de su estética: por un lado, su punto de vista se acerca cada vez más a lo narrado en el poema y, por otro, el sentido de su obra gana en economía alejándose así de lo simbólico.

Ya en "La canción del barrio" se lo advierte dueño de sus temas y tratando de adecuar a su poco diestro manejo de la lengua literaria al nuevo camino que intenta transitar.

Carriego distó mucho de ser un gran poeta, pero poseyó en esta segunda época de su poesía una visión bastante objetiva de sus limitaciones frente a la realidad que deseaba poetizar.

● *Victoria (1954) consigue definir admirablemente el arte de Carriego:*

> *Lo sentimental no aspira sino a conmovernos, a excitar nuestra compasión o nuestra piedad; nos destila una fugaz ironía, velada de dolor; nos menciona, sin mucha insistencia, el recuerdo de un pasado mejor (...) Lo sentimental nos conmueve; y en ese estar conmovidos apercibimos dos instancias, dos caras contrapuestas: por un lado los sentimientos depresivos, la melancolía, la compasión, una pequeña*

pena, la añoranza; por otro lado, lo sentimental nos inunda de placenteras resonancias, nos excita ligeramente, con un gozo en tono menor, discretísimo, en sordina.

"La canción del barrio" comunica todo lo expresado. Lo sentimental, siempre peligrosamente cerca de lo cursi, resulta el rasgo dominante de su arte. Carriego observa con pesimismo romántico la realidad del barrio y de su casa, en todo ciclo de apogeo, vislumbrará la decadencia, la muerte de los seres queridos. La voz narrativa de sus poemas jamás aceptará estas pérdidas y no podrá acostumbrarse a ellas. Cualquier cambio acarreará el temor de que desaparezca esa realidad elemental pero, quizás por eso mismo, gratificante. Carriego "se deja estar", asomado a la ventana de su casa de Palermo; a veces lo distraen las conversaciones, las penas y las alegrías de su casa y parece quedarse oyendo el llanto de la abuela, los gritos de sus hermanas o el ruido de la lluvia; es entonces cuando aparecen las composiciones de "La costurerita que dio aquel mal paso", verdadera síntesis que narra la huída y el posterior retorno al hogar de la futura "flor de fango" del tango canción.

Carriego adquiere mayor estatura artística cuando se atreve a cruzar la puerta de calle y a confundirse con los personajes y las cosas del barrio: "Nos eres familiar como una cosa/ que fuese nuestra, solamente nuestra;/ familiar en las calles, en los árboles que bordean la acera" ("El camino de nuestra casa", 109).

Es así como también alcanza a sintetizar la tristeza de la muchacha de barrio, sin otra salida que el matrimonio, de la mujer abandonada o el ámbito del café porteño, otro mito de la literatura de tango posterior. Tan afirmado se lo ve a Carriego que se permite hacer lugar a la ironía, como ocurre con "Otro chiste" o "El casamiento": "En la acera de enfrente varias chismosas/ que se hallan al tanto de lo que pasa,/ aseguran que para ver ciertas cosas/ mucho mejor sería quedarse en casa" (120).

Arribamos así a aquella zona de su poesía que hizo sistema en la letra de tango y del cual es verdadero paradigma "Has vuelto". De este poema a la letra de tango que aparecerá años después hay un paso y el poeta mayor de esta tradición sentimental, Homero Manzi, comienza su obra con "Viejo ciego" (1926) y uno de sus últimos tangos es "El último organito". En estos textos reto-

ma, casi intacta, pero con las necesarias adecuaciones estéticas, la atmósfera carrieguista, sus personajes –más que personajes, roles– y su obsesiva nostalgia de un pasado mejor, previo al abandono. Todos ellos, la vecina enferma, el organito, el viejo ciego, el cafetín y su mundo, reaparecen poblando la Edad de Oro de los sentimientos.

Como afirmó Borges (1955: 137): "El suburbio crea a Carriego y es recreado por él (...) Carriego impone su visión del suburbio; esa visión modifica la realidad. (La modificarán después mucho más el tango y el sainete)". En otras palabras, así como en 1836 Esteban Echeverría descubre en La cautiva que "la pampa es nuestro más pingüe patrimonio", crea un espacio literario y lo dota de un sentido que iba a perdurar más de un siglo en nuestra literatura, algo similar va a suceder con Carriego y el tango.

Establece, entonces, una cantidad de temas a tratar en la poesía del suburbio a partir de su óptica romántico-pesimista, especialmente el del abandono y el de la resignación por el transcurso del tiempo, "por la vida que se ha ido". Obsérvese sino la relación intertextual entre su poema "La queja" y el tango "El motivo", de Pascual Contursi:

Después enferma... Los sufrimientos
las mentirosas voces de lástima
o los insultos jamás velados.
¡la vida puerca, la vida mala!
Perdió en el lecho, sus atractivos,
y así, destruida la antigua gracia
ya no hubo triunfos, pues los deseo
para saciarse la hallaron flaca... ("La queja")

Mina que fue en otro tiempo
la más papa milonguera
y en esas noches tangueras
fue la reina del festín.
Hoy no tiene pa' ponerse
ni zapatos ni vestidos,
anda enferma y el amigo
no ha aportao para el bulín ("El motivo")

Crea también los personajes que habitan esas historias y una versión literaria del espacio en que se mueven, además de un punto de vista sobre ellos que, por supuesto, aporta el sentido, la ideología del primer tango canción: la nostalgia irracional, la tendencia a añorar el minuto vivido apenas éste se convierte en pasado. Vive en total desarmonía con su presente.

Como se puede apreciar, ya estaban presentes en la poesía de Carriego la casi totalidad de los elementos necesarios para constituir un sistema literario. Sólo faltaba la creación definitiva de una lengua literaria común, lograr la unión de la poesía y la música y que esta invención encontrara un público.

En 1917 Pascual Contursi creó el tango canción, concretando el segundo y el tercer requisito totalmente –a partir de la música de Samuel Castriota y la voz de Carlos Gardel– y logrando a medias el primero. Aparecen en "Mi noche triste" y en los temas posteriores de Contursi "Amores viejos", "De vuelta al bulín", "Desdichas", "Flor de fango", "Ivette", "Pobre corazón mío", "La cumparsita", entre otros, los caracteres que provienen del modelo carrieguista: simplicidad, síntesis en la narración, profunda subjetividad, tono apelativo. Todo lo cual connota su finalidad: identificar y conmover al receptor.

En síntesis, la significación del modelo tanguero de Contursi coincide con la poesía de Carriego: nostalgia irracional, imposibilidad de comprender el presente. La voz narrativa es humillada individual y en ocasiones socialmente, su objeto es el amor inalcanzable de una pareja que nunca logra y su dejarse estar se convierte en su principal oponente. Jamás intenta encontrar culpables más allá del hombre o la mujer desalmados que lo ha abandonado. Es el apogeo del artificio de la coincidencia abusiva del melodrama.

Con Celedonio Flores se terminará de concretar la primera fase del género. Es el artista que descubre sus posibilidades estéticas y convierte la letra de tango, definitivamente, en un hecho literario que supera largamente la categoría de reflejo de la vida del hombre de Buenos Aires. A partir del descubrimiento de Contursi, Celedonio definió una lengua literaria para el género, con un uso peculiar del habla popular y de la palabra lunfarda. En tangos como "Margot" o "Mano a mano", el lunfardo adquiere una significación fluctuante, artística, popular, que amplía notablemente sus posi-

bilidades de expresión. De aquel lunfardo usado para ciertos fines o para señalar ciertas realidades relacionadas con lo marginal, Flores eligió emplear los giros que le permitían nombrar la casi totalidad de los bienes o los valores del hombre de pueblo y de los objetos que lo rodeaban. Este uso del lunfardo, lejos de oscurecer el texto de sus letras, aclara la palabra popular, haciéndola transparente. Es una de las formas empleadas por el poeta destinada a tratar de lograr comunicarse con la audiencia y está dirigida casi siempre a intensificar una situación o a focalizar un tipo humano.

Por otra parte, es necesario señalar el grado de conciencia de Flores frente a estas realidades literarias. Más allá de la anécdota, es evidente que se reconoció siempre como escritor. Como sus más importantes contemporáneos y seguidores en las reglas del género –Manzi, Cadícamo, González Castillo– optó por la asunción de la oralidad desde la escritura. Prefirió acercarse a un público nuevo y asumir el artificio realista hernandeano, destinado a que el receptor popular se relacione con el poema y su contenido "como si se tratara de su propia vida". Esta suerte de ilusionismo elemental construido a partir de lo sentimental Celedonio lo logró mediante un sutil cambio de funciones dentro del poema. Lo sentimental que, como vimos, ya había servido para la contemplación melancólica de Carriego,

> *La cantina desborda de parroquianos,*
> *y como las trucadas van a empezarse,*
> *la mugrienta baraja cruje en las manos*
> *que dejaron las copas que han de jugarse" ("El alma del suburbio", 59-60)*

para la nostalgia irracional de Contursi:

> *Te llevé para mi pieza,*
> *te acuné en mi pecho frío,*
> *yo también abandonado*
> *me encontraba en el bulín... ("Bandoneón arrabalero")*

sirve a Flores para sus fines realistas que, a nuestro juicio, "democratizan" la poesía del arrabal, tornándola reflexiva. Esa reflexión compromete al receptor, identificándolo:

Y yo me hice en tango,
me fui modelando en odio, en tristeza...
En las amarguras que da la pobreza...
en llantos de madres
en las rebeldías del que es fuerte y tiene
que cruzar los brazos cuando el hambre viene... ("Por qué cantó así").

La letra del tango de Flores conmueve, como ocurre con la de Pascual Contursi, pero en ella se advierte además una clara conciencia social del poeta que vislumbra que –más allá de las limitaciones que tienen que ver con la comercialización del género– es una suerte de intermediario de temas, ambientes y situaciones que involucran a amplios sectores de la población, con escasas posibilidades de expresarse, en las décadas del '20 y del '30 en el país.

El cambio de funciones apuntado va de la parodia al rubenismo de "Sonatina" (que involucra a la "Sonatina" de Prosas profanas), hasta la narración dramatizada de "Audacia" o "Lloró como una mujer". Flores se siente cómodo en el ámbito de lo tragicómico, tendencia que anticipa en más de un sentido el grotesco discepoliano y que semánticamente se asienta en lo que la denominada sabiduría popular ha definido como "una de cal y otra de arena". Para la voz narrativa de sus tangos la vida es una constante revancha, un dinámico acaecer que, por supuesto, reconoce la "edad de oro" de los sentimientos, a partir de la cual se cuestiona la realidad actual a través de la queja o de la moralización. Sin embargo, en este universo todavía hay lugar para la vuelta a la armonía:

Yo dejé la barra rea de la eterna caravana
me aparté de la milonga y su rante berretín
con lo triste de mi noche hice una hermosa mañana
¡cementerio de mi vida convertido en un jardín! ("Tengo miedo").

Como se puede observar, Flores perfecciona el modelo carrieguista, pero no lo trasciende: aporta sí una imagen profundizada y reflexiva del suburbio, una narración poética comprometida con la

realidad de un público marginal, que tenía a través de la letra de tango su primer contacto con la poesía. Sin embargo, lo que podríamos denominar sin demasiada justeza moralismo varonil y resignación ante el paso del tiempo siguen siendo una regla de oro para el género.

Posteriormente, en el apogeo del tango, la historia interna del género en su lento movimiento se encuentra con la moderación estética de Homero Manzi, José María Contursi y Catulo Castillo y con el gusto por la imagen poética audaz de las letras de Homero Expósito que concretan el pasaje que transita del realismo ingenuo a una suerte de realismo poético. La letra de tango sigue evolucionando, pero nunca lo hace a espaldas del modelo carrieguista. Por supuesto, es dinámica, pero dentro de las convenciones mencionadas. El caso de Homero Expósito es el ejemplo más acabado de los límites del género: ante la imposibilidad, ya en los 40, de encontrar nuevos temas que se adecuen a las reglas del tango canción, en gran parte de su obra retoma los mitos de las primeras letras, que estiliza de acuerdo con las nuevas tendencias estéticas. "Margó", "Siempre París", "Cafetín", "Oro falso", son los mejores ejemplos de esta actitud.

Tampoco escapan a estas reglas los mediocres o incluso los peores versificadores del tango. Todos son conscientes de que forman parte de una tradición que retoman y recrean, que les fija límites que, por otra parte, están lejos de querer transgredir. Además, como ocurre generalmente, el contexto limita al texto: los gustos del público y la comercialización de sus productos ayudan a fijar las convenciones.

Un caso absolutamente solitario dentro de la rigidez del sistema carrieguista del tango es el de Enrique Santos Discépolo, transgresor de casi todas las reglas del género y, al mismo tiempo, por obra de su raro talento, hoy totalmente aceptado dentro de éste. Sin embargo, Discépolo es el primero y el último que, a través del grotesco patético, transgrede la reglas de lo sentimental-carrieguista. Posteriormente, muchos intentaron incluirse dentro de su intertextualidad, pero el resultado fue casi siempre un penoso muestrario de lugares comunes. Es evidente que el sistema literario del tango no se adapta a este tipo de texto transgresor y revulsivo.

La importancia del carrieguismo en las otras artes provee material para otro trabajo, por ello es que sólo mencionaremos algunos

"hijos" y "hermanos" de este sistema. En el teatro su intertextualidad abarca desde el sainete criollo –que tiene un desarrollo reidero pero cuyo rasgo estructurante, dominante, es el sentimental, que no desaparece de Carlos Mauricio Pacheco a Alberto Vacarezza– hasta la comedia blanca, cuyo ejemplo más exitoso es Así es la vida (1934), de Arnaldo Malfatti y de las Llanderas.

En el ámbito del cine, debemos destacar la obra de dos directores carrieguistas que asumen una suerte de tango en imágenes: José Ferreira ("Las costurerita que dio aquel mal paso" de 1936; "La muchacha de arrabal" y "Muñequitas porteñas" ambas de 1931) y Leopoldo Torres Ríos ("La vuelta al nido" de 1928 y "Pelota de trapo" de 1948).

Para finalizar, lo sentimental carrieguista, modelo para el sistema literario del tango, ha pasado a ser el origen de nuestro arte popular y por esto pervivió en las costumbres del pueblo y en las producciones liminares con lo artístico: las Poesías de Héctor Gagliardi, los radioteatros del '40 y del '50, entre otras producciones.

La productividad del sistema continuó hasta la década del '50; a partir de entonces, las nuevas costumbres, otra forma de entender la realidad, las transformaciones en el campo político-social, entre ellas la emancipación de la mujer, su aparición en la vida pública, lo que significó también otra estructura de roles en la familia, hicieron que el carrieguismo languideciera primero y luego haya dejado prácticamente de producir obras de calidad. A pesar de esto, el público ha seguido apoyando al género sentimental: el poeta de Palermo sigue siendo popular, las audiciones de radio y los programas de televisión dedicados al tango viejo tienen alto porcentaje de audiencia, el sainete bate records de público cuando se repone.

¿Qué significa esta permanencia?

Está claro que la respuesta excede el plano de lo estético. Pareciera que lo sentimental, con su amor por lo a veces pueril, que espera siempre que milagrosamente lo mutable se torne inmutable, acerca al porteño a sus orígenes, a un pasado que la ciudad nueva niega todos los días, a lo que llamamos Edad de Oro de los sentimientos. Es una elemental pero válida manera de identificarse, un espejo idealizado de la vida.

Notas

[1] *Hay que aclarar que la función estética no es una cualidad del objeto artístico, sino una "función" que el objeto cumple para los receptores de determinado tiempo o lugar. Esto le otorga variedad o movilidad al concepto de función estética. Esto explica, según Lotman, que un texto religioso -cuyo lenguaje pertenece al mismo nivel semiótico que el texto artístico, al sistema de modelización secundario- pueda pasar en otra época a ser un texto artístico, por ser leído en situaciones diferentes a la original en la que fue productivo.*

[2] *"El teatro no es escuela, pero es cátedra. Nuestro teatro popular lo es de incultura, ignorancia, procacidades, vulgaridades. Lo que Pellegrini decía del radicalismo, que era un temperamento más que una opinión, debía aplicarse por analogía al público y los autores tipo conventillo y cabaret con tango de letra vulgar; son un temperamento más que una estética y un oficio".*

[3] *Dice Palazzolo en La Vanguardia (11/5/1923): "A. Vacarezza, cultor insuperado del peor espécimen de teatro que obtuvo con Tu cuna fue un conventillo el más grande apogeo..." (Reproducido en Palazzolo, 1925: 127.)*

[4] *Todas las citas de La pucha y El grito pelado pertenecen a Viale (1969).*

[5] *A partir de Tinianov (1968) y Fowler (1971:101-212) hemos estudiado las tres fases del sainete. Véanse los capítulos 2, 3 y 4.*

[6] *También el tango canción, en 1917, se volvió reflexivo, tragicómico, dejando de lado su alegría inicial. Su sentido se hizo más denso, amargamente existencial (véase Apéndice II).*

[7] *Por supuesto, estas tres formas de intertextualidad nunca se dan puras. Cuando hablamos, por ejemplo, de apropiación por estilización, seguramente en el texto aparecerán formas de parodia y de apropiación como pura continuidad.*

[8] *Bajtin (1986:170): "La concepción del autor utiliza la palabra ajena en el mismo sentido que sus propias aspiraciones. La estilización representa el estilo ajeno en el sentido que sus propios propósitos artísticos tan sólo volviéndolos convencionales (...) Al penetrar en la palabra ajena y al alojarse en ella, el pensamiento del autor no se encuentra en conflicto con dicha palabra, sino que la sigue en la misma dirección".*

[9] *El intertexto semántico de estos personajes a nivel literario se remonta al Viejo Vizcacha de La vuelta de Martín Fierro (1879) de José Hernández, o al pícaro protagonista de El casamiento de Laucha (1905) de Roberto J. Payró. El intertexto social abarca, lamentablemente, enormes períodos de la vida político-social de la nación.*

[10] *Como todo personaje teatralista, tiende a "llenarse de sentido" según el contexto social. En el momento de su estreno se la identificó con el fascismo, con el gobierno militar. En su reestreno de noviembre de 1989 en el Teatro de la Ribera, el receptor tendió a ligarlo a la crisis económica, a la hiperinflación, a la suba del dólar, al descalabro nacional.*

[11] *Entre otros textos de la tradición del sainete del autoengaño se puede mencionar a Los chicos de Pérez (1916) y La donna é movile (1926) de Carlos R. De Paoli; Giacomo (1924), de Armando Discépolo y Rafael José De Rosa; Los desventurados (1922) y Despertate Cipriano (1929), de Francisco Defilippis Novoa.*

[12] *Bejin-Morin (1979: 7): crisis "como momento de verdad", como una situación angustiosa en la que "el sistema duda entre aferrarse a lo que determina como constituyente de su superficie, su espacio vital actual y su emergencia evolutiva, cargada de esperanzas y de amenazas, que hace posible la liberación de las energías y los gérmenes del espacio vital".*

[13] *Está claro que estas parodias, estilizaciones y continuidades han resemantizado nuestra lectura de los viejos textos. Los textos nuevos dialogan con aquéllos, les otorgan una nueva dimensión. Así el sistema teatral crece, "se suspende", se piensa a sí mismo.*

[14] *Ficha técnica: Estreno: 13 de setiembre de 1988. Sala: Lorange. Elenco: Franklin Caicedo o Lito Cruz (Pachequito), Juana Hidalgo (Nydia Catá), Gustavo Belatti (Nico), Juliana Orihuela (Paraguayita). Música: Jorge Valcarcel. Escenografía: Marcela Polischer.*

[15] *Estilización del sainete es lo que ha hecho Oscar Viale en la mayor parte de su obra. Utilizó "la palabra ajena (la del sainete) en el mismo sentido de sus aspiraciones. La estilización representa el estilo ajeno en el sentido de sus propios propósitos artísticos, tan sólo volviéndolos convencionales" (Bajtin, 1986: 270).*

[16] *Postales argentinas, por el Grupo Sportivo Teatral Buenos Aires, luego de haber sido presentada exitosamente en el Festival Iberoamericano de Cádiz y en el Festival de Madrid de 1989, se presentó en Buenos Aires, el 6 de abril de 1989, en la sala Cunill Cabanellas del Teatro Municipal General San Martín. El texto o, mejor, su puesta en limpio, fue de Guillermo Saavedra y Alfredo Ramos sobre ideas del director Ricardo Bartís e improvisaciones del actor Pompeyo Audivert.*

[17] *A fines de la década del '60, Strasberg visitó la Argentina, dio una serie de clases ante una verdadera multitud en la sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín, y terminó de convencer a los remisos.*

[18] *El mismo tipo de relación (continuidad, estilización y parodia) ha sido explicado en la lección XXIII, pero no con respecto al realismo del '60 sino a las diferentes variantes del sainete tragicómico.*

[19] *En este sentido, es definitivo el testimonio de Laura Yusem, de sus actores y su escenógrafa, al referirse al proceso de la puesta en escena de La malasangre, de Griselda Gambaro (Yusem, 1982).*

[20] *Ver los análisis de estos textos en esta misma lección (apartados 2 y 3 respectivamente).*

[21] *Recordemos que los modelos de análisis del texto dramático y espectacular se encuentran explicados en las lecciones XVII y XXIV.*

[22] *A instancias de A. R. Giustachini y J. A. Dubatti, investigadores del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino), Ricardo Bartís reconstruyó el texto de Postales argentinas junto a ellos. El texto fue publicado por Dubatti en 1990.*

[23] *Ver el modelo de análisis en la lección XXIV.*

[24] *Para las fases propuestas nos atenemos a lo que Deleito y Piñuela (1920) denomina apogeo del género (1890-1910) y lo mismo decimos con relación al sainete criollo. En este sentido aceptamos el período 1890-1930 propuesto por Ordaz (1981), Gallo (1970), Berenguer Carisomo (1947 y 1984) y Castagnino (1977).*

[25] *Dice Bergamín (1963: 91): "¿Quién imita a quién? El autor de ese Madrid castizo ha inventado un personaje fundamental que sostiene todo el teatro: el pueblo de Madrid". En el caso de Vacarezza también su intervención aventaja largamente a su observación.*

[26] *El sainete se encuentre entre los géneros dialógicos o polifónicos, en franca transgresión a las leyes sociales y estéticas de la sociedad oficial y del discurso. Es un género marginal (cf. Bajtin, 1985: 151-197).*

[27] *Así describre De Marinis (1986: 15) el proceso de concretización desde la concepción relativista: "Se representa por la convicción que siempre existe y además, obligatoriamente, una diferencia entre los significados propuestos por el espectáculo (por los enunciadores) y los significados efectivamente recibidos por el espectador (...) En consecuencia, para el espectador, jamás se trata de encontrar o reconocerlos en el espectáculo, sino, por el contrario, de construirlos en cooperación con éste, y en primer lugar, con el actor".*

[28] *"La palabra está marcada por la incertidumbre, separada deliberadamente de un referente realista, su subjetividad exhibida (...) la palabra se ha vuelto incierta y veleidosa" (Ubersfeld, 1982: 253-254).*

[29] *Al hablar de sistema literario se alude a lo que comúnmente se denomina tradición literaria. Tinianov (1970) distingue sistema -texto o conjunto de textos que se convierten en modelo para la producción de nuevos textos en un determinado período de la historia, y cuya nota dominante es su dinamismo, su constante movimiento- de tradición, que desde su punto de vista se caracteriza por el estatismo. Véase Guillen (1970), Villegas (1984) y Altamirano y Sarlo (1983).*

Bibliografía

Abeille, Lucien, 2005. El idioma nacional de los argentinos. Buenos Aires: Colihue/Biblioteca Nacional.

Alippi, Elías, 1948. "Mis experiencias como director artístico", en Boletín de Estudios de Teatro, XIII, nº 26 (julio-septiembre): 68-76.

Altamirano Carlos y Beatriz Sarlo, 1983. Literatura/Sociedad. Buenos Aires: Hachette.

Ardiles Gray, Julio, 1981. Historias de artistas. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

Arrom, Juan José, 1966. Historia del teatro hispanoamericano (época colonial). México: De Andrea.

Bajtin, Mijail, 1976. El signo ideológico y la filosofía del lenguaje. Buenos Aires: Nueva Visión.

_____, 1988. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Madrid: Alianza.

_____, 1986. Problemas de la poética de Dostoievski. México: Fondo de Cultura Económica.

Ballesteros, Jesús, 1989. "La postmodernidad como resistencia", en su Postmodernidad: decadencia o resistencia. Madrid: Tecnos: 101.158.

Barbero, Jesús, 1987. De los medios a las mediaciones. Comunicaciones cultas y hegemonía. Barcelona: Gustavo Gilli.

Barthes, Roland, 1974. "Introducción al análisis estructural de los relatos", en AAVV, Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo: 9-43.

Bartís, Ricardo, 1990. "Postales argentinas", en Jorge Dubatti, Otro teatro. Buenos Aires: Libros del Quirquincho: 5-23.

Bejin, André y Edgard Morin, 1979. "Introducción", en El concepto de crisis. Buenos Airse: Megápolis: 5-7.

Bentley, Eric, 1971. La vida del drama. Buenos Aires: Paidós.

Berenguer Carisomo, Arturo, 1947. Las ideas estéticas en el teatro argentino. Buenos Aires: INET.

_____, 1984. "El sainete", en Presencias, 7 (septiembre-octubre): 1-48.

Bergamín, José, 1963. "Arniches o el teatro de verdad", en Primer Acto, 40 (febrero): 5-9.

Bergson, Henri, 1931. La pensée et le mouvant. Paris: Felix Alcan.

Berruti, Alejandro, 1976. "Tres personajes a la pesca de un autor", en AAVV., Antología del género chico criollo. Buenos Aires: Eudeba: 197-215.

Blanco Amores de Pagela, Ángela, 1961. "El grotesco en la argentina", en *Universidad*, nº 49 (julio-septiembre): 161-175.

Bonet, Carmelo, 1948. *El gringo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

Borges, Jorge Luis, 1955. *Evaristo Carriego*. Buenos Aries: Emecé.

____ y Silvina Bullrich (eds.), 1945. *El compadrito. Su destino, sus barrios, su música*. Buenos Aires: Emecé.

Bosch, Mariano G., 1969. *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Solar/ Hachette.

Bourdieu, Pierre, 1967. "Campo intelectual y proyecto creador", en AAVV., *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI: 135-182.

____, 1988. *La distinción*. Madrid: Taurus.

Braudel, Fernand, 1958. "Historia y ciencias sociales: la larga duración", en *Cuadernos Americanos*. México, XVII, vol. CI, nº 6 (noviembre-diciembre): 209-252.

Brecht, Bertolt, 1970. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Burke, Peter, 1978. *La cultura popular de la Europa moderna*. Madrid: Alianza.

Buttaro, Enrique, 1957. "Fumadas", en Tulio Carella (comp.), *El sainete criollo (antología)*. Buenos Aires: Hachette: 137-163.

Calatayud, Osvaldo, 1989. "Alberto Novión, un olvidado", en *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, nº 5: 79-81.

Carella, Tulio, 1957. "El sainete criollo", en *El sainete criollo (antología)*. Buenos Aires: Hachette: 7-42.

Carriego, Evaristo, 1968. *Poesías completas*. Buenos Aires: EUDEBA.

Castagnino, Raúl H., 1968. *Literatura dramática argentina*. Buenos Aires: Pleamar.

____, 1977. *Revaloración del género chico criollo*. Buenos Aires: Instituto de Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Cayol, Roberto Lino, 1957. "El debut de la piba", en Tulio Carella (comp.) *El sainete criollo (antología)*. Buenos Aires: Hachette: 227-249.

Cerretani, Arturo, 1959. "El grotesco criollo y sus intérpretes", en *Lyra*, XVIII: 174-176.

Chartier, Roger, 1996. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.

Dauster, Frank, 1966. Historia del teatro latinoamericano. Siglo XIX y XX. México: De Andrea.

Deleito y Piñuela, José, 1949. Origen y apogeo del género chico. Madrid: Revista de Occidente.

De Marinis, Marco, 1982. Semiótica del teatro. Milano: Bompiani.

_____, 1986. "Problemas de semiótica teatral: la relación espectáculo-espectador", en Gestos, I, 1 (abril): 11-24.

del Saz, Agustín, 1963. El teatro social hispanoamericano. Barcelona: Labor.

Discépolo, Armando, 1970a. Por qué retiré Cremona. Una historia larga y tristísima. Buenos Aires: Argentores.

_____, 1970b. Giacomo. Babilonia. Cremona. Buenos Aires: Talía.

_____, 1990. Obra dramática. Edición, estudio preliminar, notas y vocabulario de O. Pellettieri. Buenos Aires: Eudeba/ Galerna.

Dufrenne, Mikel, 1953. Phenomenologie de experience esthetique. Paris: PUF.

Echagüe, Juan Pablo, 1926. Una época en el teatro argentino. Buenos Aires: América Unida.

Eco, Umberto, 1968. Apocalípticos e integrados. Ante la cultura de masas. Barcelona: Lumen.

Estrada, Santiago, 1949. Viajes y otras páginas literarias. Buenos Aires: Ángel Estrada.

Fischer-Lichte, Erika, 1989. "El cambio de códigos teatrales: hacia una semiótica de la puesta en escena intercultural", en Gestos, 4, 8 (noviembre): 1-32.

Fowler, Alastair, 1971. "The Life and Death of the Literary Forms", en New Literary History II, 2 (Winter): 201-231.

Frye, Northron, 1977. Anatomía de la crítica. Caracas: Monte Ávila.

Galasso, Norberto, 1967. Discépolo y su época. Buenos Aires: Jorge Álvarez.

Gallo, Blas Raúl, 1959. Historia del sainete nacional. Buenos Aires: Quetzal.

Gassner, John, 1963. The Theatre in our Times. New York: Crown Publishers.

Ghiano, Juan Carlos, 1957. Teatro gauchesco primitivo. Buenos Aires: Losange.

_____, 1958. "Los grotescos de Armando Discépolo", en Armando Discépolo, Mateo, Stefano, Relojero. Buenos Aires: Losange: 5-20.

Ginzburg, Carlo, 1981. El queso y los gusanos. Barcelona: Muchnik.

Giustachini; Ana, 1990. "El teatro de resistencia: Una pasión sudamericana y Postales argentinas", en Teatro argentino actual, Cuadernos del GETEA nº 1, Canadá: Girol Books/ Revista Espacio: 55-72.

Golluscio de Montoya, Eva, 1979. Étude sur le cocoliche, escenique et édition annotée de Mateo de Armando Discépolo. Toulouse: Université de Toulouse.

_____, 1984. "Innovación dentro de la tradición escénica rioplatense: El caso de Nemesio Trejo", en Boletín del Instituto de Teatro, 4. Buenos Aires: Instituto de Teatro: 119-140.

Gramsci, Antonio, 1961. "Escritos de la cárcel", en Literatura y vida nacional. Buenos Aires: Lautaro.

Grignon, Claude y Jean-Claude Passeron, 1992. Lo culto y lo popular. Madrid: La Piqueta.

Guibourg, Edmundo, 1978. Calle Corrientes. Buenos Aires: Plus Ultra.

Guillén, Claudio, 1970. "Literature as Siystem", en Literature as System, Essays toward the Theory of Literary History. New Jersey: Princeton University Press: 375-419.

Halperín Donghi, Tulio, 1986. Historia contemporánea de América Latina. Buenos Aires: Alianza. Especialmente "Madurez del orden neocolonial, 1880-1930": 255-313.

Henríquez Ureña, Pedro, 1949. Las corrientes literarias en la América Hispánica. México: Fondo de Cultura Económica.

Honzl, Jindrich, 1971. "La mobilité du signe téâtral", en Travail Théâtral, 4: 5-20.

Hutcheon, Linda, 1981. "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", en Poétique, 46: 140-155.

Huyssen, Andreas, 1988. "Cartografía del postmodernismo", Joseph Picó (ed.) Modernidad y postmodernidad. Madrid: Alianza: 189-248.

Ingarden, Roman, 1971. "Les fonctions du langage au théâtre", en Poétique, 28: 531-538.

Isser, Wolfgang, 1978. The Act of Reading: a Theory of Esthetic Response. London: Routledge & Kegan Paul and The John Hopkins University Press.

Jakobson, Roman, 1985. "Lingüística y poética", en Ensayos de lingüística general. Barcelona: Planeta-Agostini: 365-373.

Jauss, Hans Robert, 1970. "Literary History as Challenge to Literary Theory", in New Literary History, II, i (Autoum): 7-27.

_____, 1973. "Racines und Goethes Iphigenie: nut einem Nachwort über die Partilitatder razeptionsästhetischen Methode", en *Neue/Hefte für Philosophie*, 4: 1-46.
_____, 1976. *La literatura como provocación*. Barcelona: Peninsula.
_____, 1986. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
Kaiser-Lenoir, Claudia, 1977. *El grotesco criollo, estilo teatral de una época*. La Habana: Casa de las Américas.
Kartun, Mauricio. 1993. *Teatro*. Buenos Aires: Corregidor. Estudio preliminar de O. Pellettieri.
Knapp Jones, Willis, 1956. *Una breve historia del teatro latinoamericano*. México: Stadium.
Kowzan, Tadeusz, 1970. "Los signos teatrales", en *Nuevo Drama*, I, nº 1: 43-63.
Kristeva, Julia, 1978. *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.
Krysinski, Wladimir, 1989. "La manipulación referencial en el drama moderno", en *Gestos*, 4, 7 (abril): 9-32.
Kuhn, Thomas S., 1975. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
Lena Paz, Marta, 1962. "Prefiguración del grotesco en Carlos Mauricio Pacheco", en *Universidad*, nº 54: 54-119.
Lotman, Juri, 1988. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
Marco; Susana et al., 1974. *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba.
Marías, Miguel, 1987. "La melodía del drama o el melodrama sin frontera", en *AAVV, Acerca del melodrama*. Valencia: Generalitat Valenciana.
Martínez Cuitiño, Vicente, 1954. *El café de los Inmortales*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.
Masterman, Margaret, 1970. "The nature of Paradigm", en *Criticism and the Growth of Knowledge: Procedings in the International Coloquium in the Philosophy of Science, London 1965*, vol 4. Imre Lakatos y Alan Musgrave (comp.) Cambridge: Cambridge University Press.
Melchinger, Siegfried, 1958. *El teatro en la actualidad*. Buenos Aires: Galatea/Nueva Visión.
Menéndez Pidal, Ramón, 1945. *De la primitiva lírica española y antigua épica*. Madrid: Ariel.
Morin, Edgar, 1967. *La industria cultural*. Buenos Aires: Galerna.
Muiño, Enrique, 1936. "El compadrito y el gaucho", en *Cuadernos de Cultura Teatral, INET*, nº 4: 9-25.

Mukarovsky, Jan, 1977. Escritos de estética y semiótica del arte. Barcelona: Gustavo Gilli.

Olson, Elder, 1978. Teoría de la comedia. Barcelona: Ariel.

Ordaz, Luis, 1946. El teatro en el Río de la Plata. Buenos Aires: Futuro.

_____, 1957. El teatro en el Río de la Plata. Buenos Aires: Leviatán. 2ª edición corregida y aumentada.

_____, 1958. "Prólogo", en Siete sainetes porteños. Buenos Aires: Losange.

_____, 1963. "El sainete porteño", en Breve historia del sainete argentino, VI. Buenos Aires: Eudeba: 5-24.

_____, 1970. "El teatro de Armando Discépolo", en Armando Discépolo, Giacomo Babilonia. Cremona. Buenos Aires: Talía: 9-15.

_____, 1981. "Zarzuelistas y saineteros", en La vida de nuestro pueblo. Buenos Aires: CEAL.

Ortega y Gasset, José, 1935. Historia como sistema. Madrid: Espasa/Calpe.

_____, 1942. En torno a Galileo. Esquema de las crisis. Madrid: Revista de Occidente.

_____, 1945. El tema de nuestro tiempo. Madrid: Espasa/Calpe.

Pacheco, Carlos Mauricio, 1964. Los disfrazados y otros sainetes. Buenos Aires: Eudeba.

Páez, Jorge, 1980. El conventillo. Buenos Aires: CEAL.

Palazzolo, Octavio, 1925. Después del estreno (comentarios teatrales). Buenos Aries: Juan Perrotti.

Pavis, Patrice, 1985. Voix et images de la scène. Lille: Presses Universitaires de Lille.

_____, 1994. El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba.

Pellettieri, Osvaldo, 1975, Enrique Santos Discépolo: obra poética. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

_____, 1986. "Presencia del sainete en el teatro argentino de las últimas décadas", en Latin American Theatre Review, 20/1 (Fall): 71-77.

_____, 1987. "La primera época del teatro de Armando Discépolo (1910-1925)", en Armando Discépolo Obra dramática. Vol. I. Buenos Aires: Eudeba: 13-61.

_____, 1989ª. "El grotesco criollo: primer género teatral argentino moderno", Conferencia leída en el Encuentro Internacional

de Teatro, organizado por la XV Feria Internacional del Libro, Buenos Aires, 19 al 22 de abril.

_____, *1989b. "Constantes del teatro popular en la Argentina", en AAVV, Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX. Buenos Aires: Galerna-Lemcke: 171-186.*

_____, *(comp.), 1989c. "El teatro argentino del '60 y su proyección en la actualidad", en Teatro argentino de los '60 -polémica, continuidad y ruptura. Buenos Aires: Corregidor: 75-98.*

_____, *1990a. "Las primeras obras de Armando Discépolo en colaboración (1914-1917)", en Armando Discépolo Obra dramática. Vol. II. Buenos Aires: Eudeba/Galerna: 20-74.*

_____, *1990b. "Teatro Independiente: Utopía, continuidad y ruptura", en Espacio de Crítica e Investigación Teatral, 48 (octubre): 78-80.*

_____, *1990c. "El teatro latinoamericano del futuro", en Teatro argentino actual. Cuadernos de GETEA n° 1. Ottawa: Girol Books/Revista Espacio: 2-16.*

_____, *1991. "La puesta en escena Argentina de los '80: realismo, estilización y parodia", en "Teatro Argentino (1980-1990)". Número especial de Latin American Theatre Review, 24/2 (Spring): 117-131.*

_____, *1993. "Teoría y práctica dramática en Vacarezza", en Alberto Vacarezza, Teatro I. Buenos Aires: Corregidor: 11-34.*

_____, *1994a. "La mujer argentina entre el tango y el sainete (1917-1935)", en Diógenes, VIII: 228-270.*

_____, *1994b. "Cambio y tradición en el sistema teatral argentino de los '90: el caso de la interpretación", en O. Pellettieri, Teatro argentino contemporáneo (1980-1990) Crisis, transición y cambio. Buenos Aires: Galerna: 169-188.*

_____, *1996. "El periodo canónico del teatro de Armando Discépolo (1923-1928)", en Armando Discépolo, Obra dramática. Vol. III. Buenos Aires: Galerna: 16-63.*

_____, *(dir.), 2001. De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino. Cuaderno del GETEA n° 13, Buenos Aires: Galerna/Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires.*

_____, *2002. "La transición al grotesco criollo", en Alberto Novión, Antología. Buenos Aires: Eudeba: 9-15.*

_____, *2006. "Algunos aspectos del 'teatro de arte' en Buenos Aires (1930-1975)", en Teatro del Pueblo: Una utopía concretada. O. Pellettieri (dir.). Buenos Aires: Galerna/ Fundación Somigliana: 69-157.*

Pérez Firmat, Gustavo, 1978. "Apuntes para un modelo de intertextualidad literaria", en *Romanic Review, LXIX, n° 12 (January-March): 1-6.*

Perlini, Tito, 1976. *La escuela de Francfort.* Caracas: Monte Ávila.

Pizarro, Ana, 1987. "Problemas historiográficos de nuestras literaturas: discurso literario y modernidad", en *Filología, XXII, 2.*

Podestá, José, 2003. *Medio siglo de farándula.* Estudio preliminar y edición O. Pellettieri. Buenos Aires: Galerna/Instituto Nacional de Teatro.

Quesada, Ernesto, 1983. *En torno al criollismo.* Buenos Aires: Cedal.

Rama, Ángel, 1982. *Los gauchipolíticos rioplatenses.* Buenos Aires: CEAL: 155-221.

Rojas, Ricardo, 1924. "Los modernos. Formación del teatro nacional", en *Historia de la literatura argentina,* vol. II. Buenos Aires: Guillermo Kraft. (Cap. VIII)

Saldías, José Antonio, 1968. *La inolvidable bohemia porteña.* Buenos Aires: Freeland.

Sánchez, Florencio, 1968. "El teatro nacional", en *Obras completas.* Buenos Aires: Schapire: 168-173.

Schaefer Gallo, Carlos, 1965. *El revés de la máscara.* Buenos Aires: Huemul.

Shklovski, Victor, 1970. "El arte como artificio", en T. Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* Buenos Aires: Siglo XXI: 55-70.

Solórzano, Carlos, 1964. *El teatro latinoamericano.* México: Pormaca.

Swingewood, Alan, 1979. *El mito de la cultura de masas.* México: Premia.

Thomaseau, Jean-Marie, 1969. *El melodrama.* México: Fondo de Cultura Económica.

Thomson, Philip. 1972. *The Grotesque.* London: Cox & Wyman.

Tinianov, Juri, 1968. *Avanguardia e tradizione.* Bari: Dedalo.

_____, 1970. "Sobre la evolución literaria", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* T. Todorov (comp.). Buenos Aires: Signos: 89-101.

Todorov, Tzvetan, 1975. *Poética. ¿Qué es el estructuralismo?* Buenos Aries: Losada.

Ubersfeld, Anne, 1982. *Lire le théâtre.* Paris: Éditions Sociales.

_____, 1997. *La escuela del espectador (III).* Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Vacarezza, Alberto, 1957. "Tu cuna fue un conventillo", en Tulio Carella (comp.) El sainete criollo (antología). Buenos Aires: Hachette: 353-389.

Viale, Oscar, 1969. La pucha. El grito pelado. Buenos Aires: Talía.

Victoria, Marcos, 1954. Variaciones sobre lo sentimental. Buenos Aires: Sudamericana.

Villegas, Juan, 1982. Interpretación y análisis del texto dramático. Ottawa: Girol Books.

_____, 1984. Teoría de historia literaria y poesía lírica. Ottawa: Girol Books.

Viñas, David, 1969. "Grotesco, inmigración y fracaso", en A. Discépolo, Obras escogidas. Buenos Aires: Jorge Álvarez: VII-LXVI.

Voloshinov, Valentin N., 1995. "El discurso en la realidad y el discurso en la poesía: en torno a las cuestiones de la poética sociológica" y "El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje", en Emil Volek (comp.) Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín, vol II. Madrid: Fundamentos: 197-227; 249-255.

Williams, Raymond, 1981. Cultura. Sociología de la comunicación y el arte. Buenos Aires: Paidós.

Yusem, Laura, 1982. "Testimonios de una puesta en escena", en Teatro Abierto I (octubre): 6-14.

Zurita, Marciano, 1920. Historia del género chico. Madrid: Prensa Popular.

Índice

Introducción: El estado de la cuestión
El sainete y el grotesco criollo,
la «oveja negra» del teatro argentino 7
El sainete y el grotesco criollos (1890-2000) 7

Capítulo I
Lección I: El sainete y sus intermitencias 11
Lección II: Presupuestos teóricos 17
Lección III: Nuestro método de trabajo 29
Lección IV: El sainete criollo y nuestro método de trabajo I 37
Lección V: El sainete criollo y nuestro método de trabajo II 48
Lección VI: El campo intelectual del 900 48
Lección VII: Recepción del sainete I 69
Lección VIII: Recepción del sainete II
Sainete y teatro popular I 75

Capítulo II
Lección IX: Sainete y teatro popular II 89
Lección X: El sainete criollo en su primera fase I 97
Lección XI: El sainete criollo en su primera fase II 110

Capítulo III
Lección XII: El sainete criollo de la primera
fase y el sainete tragicómico I 131
Lección XIII: El sainete tragicómico II (del autoengaño) 140
Lección XIV: El sainete tragicómico III (inmoral) 156

Capítulo IV
Lección XV: El grotesco criollo I 171
Lección XVI: El grotesco criollo II 185

Capítulo V
Lección XVII: La puesta en escena y
la puesta en escena del sainete I 203
Lección XVIII: La puesta en escena y
la puesta en escena del sainete II 213
Lección XIX: El actor nacional I 219
Lección XX: El actor nacional II 235

Lección XXI: El actor nacional III 239
Lección XXII: Algo más sobre la puesta en escena del sainete criollo 251

Capítulo VI
Lección XXIII: Productividad del sainete y el grotesco criollo desde la década del 60 257

Capítulo VII
Lección XXIV: Productividad del sainete y el grotesco criollo desde los 80 hasta la actualidad 279
1. *Los Macocos y el teatro nacional* 279
2. *El texto espectacular de El partener (1988) de Mauricio Kartun* 281
3. *Postales argentinas: un nuevo sistema teatral entre el cambio y la tradición* 305

Conclusiones generales: el sainete, arte de actor 323

Anexo I
El sainete español y el sainete criollo: géneros diversos 327

Anexo II
Evaristo Carriego y el sistema literario de las letras de tango 335

Notas 345
Bibliografía 348

Se terminó de imprimir en
Talleres Gráficos D.E.L. S.R.L..
E. Fernández 271/75, Tel.: 4222-2121
Avellaneda, Buenos Aires.
en el mes de Abril de 2008.